

إضاءات نقدية فى الأدبين العربى و الفارسى

فصلية محكمة، السنة السادسة، العدد الرابع والعشرون

شتاء ۱۳۹۵ش / كانون الأول ۲۰۱٦ م

• إضاءات نقدية فصلية محكمة

• السنة السادسة، العدد الرابع والعشرون، شتاء ۱۳۹۵ش / كانون الأول ۲۰۱٦م

ردمد ۲۲۵۱-۶۵۷۳

إضاءات نقدية (فصلية محكّمة)

السنة السادسة ـ العدد الرابع والعشرون ـ شتاء ١٣٩٥ش/كانون الأول ٢٠١٦م

صص ٣٧ ـ ٩



صورة أمريكا في شعر أحمد مطر؛ دراسة صورولوجية

خليل پروینی*

سيد حسين حسيني**

الملخص

في عصر العلاقات والعولمة، تسعى الدول والحكومات، لتقديم صورة إيجابية جذّابة عنها للآخرين بغية تحقيق مآربها السياسية والاقتصادية والثقافية و...، فتصبّ جلّ اهتمامها على تجميل صورتها وإبرازها بشكل مبهر وجذاب. وهذه تعتبر إحدى الوسائل السياسية التي تستخدمها الدول الاستعمارية ومنها الدولة الأمريكية التي تحاول استخدام كلّ الإمكانيات في سبيل توسيع سيطرتها العالمية خاصة عبر الغزو الثقافي للدول النامية، ويقوم سائر الدول بمجابهة هذه الفعاليات وردود فعل إزاءها. قد تسرّبت هذه القضية السياسية إلى الأدب نتيجة تأثره بالمجتمع وتأثيره فيه وتأدية وظيفته الإجتماعية. انطلاقاً من هذا، يقوم هذا البحث بدراسة صورة أمريكا على ضوء مبادئ الصورولوجيا التي تعنى دراسة صورة الأنا أو الآخر في شعر "أحمد مطر" الذي عاني مدة غير قليلة الاحتلال الأمريكي لبلده وشاهد ما حلّ به من الأزمات إثر الاعتداء عليه وعلى مستوى أكبر في منطقة الشرق الأوسط. فالنتائج تدلّ على أن الشاعر يفرق بين الحكومة الأمريكية وشعبها، فيرسم صورة مشوهة للحكومة الأمريكية معلّلا أسبابها: بالتعامل الاستعماري واحتلال البلاد، وتحقير الشعوب، ونهب ثرواتها، ودعم الصهيونية، والغزو الثقافي، وفرض الحكام العملاء عليهم، والمؤامرة والغدر والخيانة، والتدخل في شؤون البلاد وما شابهها من الجرائم، بينما نراه في نظرته إلى الشعب الأمريكي مذبذباً بين السلبية المحقّرة والإيجابية المعظّمة.

الكلمات الدليلية: الصورولوجيا، صورة أمريكا، الشعر العربي المعاصر، أحمد مطر.

*. أستاذ في قسم اللغة العربية وآدابها بجامعة تربيت مدرس، طهران، إيران

kparvini@yahoo.com

**. طالب دكتوراه في قسم اللغة العربية وآدابها بجامعة تربيت مدرس، طهران، إيران

h.hosseini6288@gmail.com

تاريخ الوصول: ١٣٩٥/٣/٣١ش تاريخ القبول: ١٣٩٥/١٠/٢٩ش

المقدمة

الأحـداث الراهنة فى العالم - بمـا تجرّ فى ذيلها من ويلات ومعاناة بحقّ الشـعوب والناس الأبرياء نتيجة مطامع القوى الاسـتكبارية والتغطرس الاستعمارى الأمريكى - أثارت نوعاً من الكراهية العالمية بالنسـبة لهذه الدولة وانتهت إلى محاربتها من قبل الدول، خاصة ظهور قضية "العولمة" كفكرة عالمية بما فى ضمنها من الأغراض السلطوية متزامنـةً ارتكاب أنـواع الجرائم والجنايات فى غطاء من الخدعـة والزيف الأمريكى والجلجلـة الراهنـة والفوضى والجلبة الـتى أثارتها فى العالم جعلت هـذا البلد موضع اهتمام الشعوب المثقفين منهم والسياسين والسوسيولوجيين وغيرهم. ونتيجة الاهتمام العالمى بهذه القضية، انعكست هذه الظاهرة فى الأدب والثقافة، فقام الأدباء والباحثون بإبـراز آرائهم واتّخـاذ مواضعهم تجاه هذه القضية بترسـيم الصورة الأمريكية سـلبية أو ما شـابهها وسياسـاتها المخربة أو غيرها كأنها فكرة وليسـت مجرد مكان. فحفّزت الشعراء على التصدى لها ولسياساتها وانعكاسها فى الأدب العربى ومنه الشعر العراقى إثر الاعتداء على هذا البلد فقام الشـعراء بمكافحـة الإمبراطورى الأمريكى والفكرة الأمريكيـة، خاصة "أحمد مطر" الذى يعدّ من كبار الشـعراء المعاصرين فى العالم العربى وينادى بالمكافحة ضدّ الاسـتعمار ويرفض أى نوع من الرضوخ والتنازل أمام الظالمين والمستكبرين.

أسئلة البحث

فقد ارتأينا دراسة هذا الموضوع فى إطار دراسات الصورولوجيا فى شعر أحمد مطر الأديب المناضل والشـاعر الشـعبى المطلع على محن أمته وشعبه، الذى عاصر الظروف الراهنة وعاش فى البلدان العربية والأوروبية، وتابع الأحداث السياسـية والاجتماعية والثقافية وجاء شعره مسرحا للصورة الأمريكية وتصويرا للمجتمع بما يحمل من مشاكل وأزمات، وبما أن الموضوع لم يتناوله باحث فى شعر الشاعر — على حد ما اطلعنا — فقد تصدينا دراستها على أساس المنهج الوصفى التحليلى محاولا الإجابة عن بعض الأسئلة وهى:

كيف تجلت صورة أمريكا فى شعر أحمد مطر؟

وما هى أسباب تجلياتها فى شعر هذا الشاعر؟

خلفية البحث

فيما يرتبط بسابقية البحث فإنّ هناك دراسات سبقته وقام الباحثون بدراسة شعر أحمد مطر من مختلف نواحيها الشكلية والمضمونية التى تدور فى أغلبها حول دراسة السخرية وتجلياتها فى شعره من رؤية الجمالية والمعنى. كما أنّ هناك بحوثاً ودراسات منجازة حول "الصورولوجيا" ودراستها لدى الأدباء والشعراء، من أهمها: «صورة ماياكوفسكى فى شعر عبدالوهاب البياتى وشيركوبيكس دراسة صورولوجية فى الأدب المقارن» للدكتور خليل بروينى وآخرين فى مجلة "إضاءات نقدية" و«الصورولوجيا فى السرد الروائى عند مهدى عيسى الصقر» لنوافل يونس الحمدانى والدراسات التى مارست صورة أمريكا الثقافية منها كتاب "لماذا يكره العالم أمريكا؟" وكتاب "رحلة إلى جمهورية النظرية" للمؤلف عبدالله محمد الغذامى الذى يعبر عن شغفه لأمريكا وحبه إليها والدراسات المختلفة الأخرى. وأخيرا أقيمت ندوة أمريكا فى الثقافة العربية الحديثة بجامعة قطر جاءت تحت عنوان "صورة أمريكا فى الأدب والفنون العربية" فى أربعة محاور رئيسية، الأول؛ "أمريكا فى الشعر العربى الحديث" والثانى "أمريكا فى الرؤية العربية الحديثة" والثالث "أمريكا فى المسرح العربى" والرابع "أمريكا فى السينما العربية".

دراسة الصورة (الصورولوجيا)

«إن الدراسات التى تتخذ الصورة بأشكالها المتنوعة موضوعاً لها، يطلق عليها؛ الصورولوجيا (Imageology) أو كما تسمى فى بعض الترجمات بـ(الصورية) أو (علم الصورة)، الذى يعنى بدراسة الصور الثقافية التى رسمتها الشعوب عن بعضها.» (الحمدانى، ٢٠١٢م: ٢) تعدّ دراسة الصورة الأدبية أو (الصورلوجيا: imagologie) أحد فروع الأدب المقارن وأهمّها. وبدأ الاهتمام به فى العقود الأخيرة، وقد شهد هذا العلم

ازدهارا ملحوظا بسبب مناخ التعايش السلمى الذى بدأ يظهر لدى أغلب الدول، فقد لوحظ أن الصور التى تقدمها الآداب القومية للشعوب الأخرى تشكل مصدرا أساسيا من مصادر سوء التفاهم بين الأمم والدول والثقافات، سواء كان هذا إيجابيا أم سلبيا، ونعنى بسوء الفهم السلبى ذلک النوع الناجم عن الصورة العدائية التى يقدمها أدب قومى ما عن شعب آخر أو شعوب أخرى. (پروينى، ١٣٩١ش: ٦٠) «هذا النوع من الدراسة (...) له أهمية خاصة فى فرنسا، وهو نوع من الدراسة يعتمد على أدب الرحلات وما فى القصص والمسرحيات من شخوص مجلوبة كما يتناول رواية خاصة لبلد من البلاد من خلال أدب أمة من الأمم، أو رؤية كاتب معين لبلد من البلاد الأجنبية التى عاش فيها. وليس من شک أنّ هذا النوع متوافر فى الآداب المختلفة نتيجة للرحلات المتصلة بين الشعوب، وأحيانا الهجرات التى يقوم بها أدباء فى بلد ما إلى بلاد أخرى ينتقلون إليها ويقيمون بها.» (المصدر نفسه).

صور الشعب نوعان: الأول هو صورة شعب فى أدبه وهذا النوع لا يتعدّى إطاره القومى واللغوى مثل صورة الفرنسيين فى أدبهم وصورة المرأة الألمانية لدى أديب ألمانى وهو النوع الذى تكون فيه الأنا صورة للأنا ذاتها (پروينى، ٢٠١٢م: ٦٠) والثانى هو صورة شعب فى أدب شعب آخر. لعلّ من الضرورى وجود نسبة من الاهتمام المشترک بين شعبين لكى يكوّن أحدهم صورة فى أدبه عن شعب آخر، ويكون الاهتمام هو الدافع إلى رصد صور علاقات الشعوب متأثرة بشعوب أخرى. (المصدر نفسه) «وتأخذ الصورولوجيا نمطا آخر فى الإفصاح أو الكشف عن صورة الأجنبى ورأيه بالآخر، وأعنى به التصوير غير المباشر، أى الصورة التى ينقلها العربى نفسه عن رأى الأجنبى فيه، وبالعكس، وغالبا ما تأتى هذه الصور التى أفرزتها ترسبات التجربة نتيجة التمازج الثقافى أو الاقتصادى أو الاجتماعى، وهى التقاطات قادرة على التمثيل الحى والحقيقى والواقعى، وتسهم فى تحقيق قدر من الخصوصية الكتابية لهذا النمط من السرد، وخلق مستوى محفز للحس القرائى، مما يولد إثارة محركة تعمل على كشف البؤرة الباثة والفاعمة فى لحمة النص.» (الحمدانى، ٢٠١٢م: ١٣) تأخذ الصورولوجيا على عاتقها مهمة رصد وتحليل ما يصوره الأدب فى نتاجاته فى لحظة اتصالية ما. وتعد «اتصالا

مفتوحا أو تنافذا بين الشعوب، بدائيته تقرب من عصرنته، إذ إنّ فى مجتمع ما أو تشكيل صورة عنه يتجلى عن معرفة مضمرة متجمدة أو مخدرة فى مكامن الذهن وتصوراته، وفى عملية تحريكها أو تنشـيطها يكاد يصبح الوعى الجمعى بنية ناطقة تخترق منافذ المعرفة والتجربـة، تبث تصوراتها المتجددة وتفصيلاتها الحية التى تتفتح عنها الذاكرة بالارتفاع مـن الخاص إلى العام.» (المصدر نفسـه: ٣) إن الصورة الأدبية الـتى يرسمها أديب ما لشـعب أجنبى كثيرا مـا تكون مصدر تلك الصورة أسـفار أو رحلات قام بها الأديب إلى بلد أجنبى، أو إقامة الأديب فى ذلك البلد فترة طويلة بغرض الدراسة أو العمل أو العـلاج، وفى حالات أخرى يقيم الأديـب فى البلد الأجنبى لأنه ضاق ذرعا بالعيش فى بلاده. وقد لا تكون المعرفة المباشـرة للبلد الأجنبى مصدرا من مصادر الصورة عنه، إذ كثـيرا ما ترجع تلك الصورة إلى مطالعات الأديـب أو إلى أحاديث سمعها حول البلد الأجنبى. الصورة التى يرسمها الأديب لمجتمع أجنبى كثيراً ما تنبع من مشكلات قومه فى مواجهة الآخر، لذلك تلبى الصورة الأدبية حاجات فنية أو اجتماعية للشعب الأجنبى. تفيد دراسـة الصـورة الأدبية للآخر فى توسـيع أفق الكتابة والتفكـير والحلم بصورة مختلفة، إنها إغناء للشخصية الفردية من جهة والتعرف الذاتى من جهة أخرى، هذا على المستوى الفردى، أما على المستوى الجماعى فتفيد فى تصريف الانفعالات المكبوتة تجاه الآخر أو فى التعويض وتسـويغ أوهام المجتمع الكامنة فى أعماقه، كذلك تبين الصورة المغلوطة المكونة عن الشـعوب، فتسـهم فى إزالة سوء التفاهم وتؤسس لعلاقات معافاة من الأوهام والتشـويه السلبى والإيجابى، تعطى الآخر حقه كما تعطى الذات. (ماجدة حمود، ٢٠٠٠م: ١٠٨-١١٠) يمكننا لمح معالم عديدة لقراءة الآخر وفهمه، يجدر بنا تأملها وتوضيح أهم الحالات التى يمكننا تلمسها:

- الحالة الأولى (التشـويه السـلبى) فى حالة العداء للآخـر حيث تؤدى العلاقات العدائية بين الشـعوب إلى تكوين صورة سلبية عن الآخر (المعادى) على سبيل المثال بدت لنا صورة الأوروبى (المستعمر) فى الأدب العربى مشوهة فى كثير من الأحيان (إنه إنسـان مادى، غـير أخلاقى...) فى مثل هذه الحالة تكـون وظيفة صورة الآخر إثارة مشـاعر العداء تجاه الآخر ومشـاعر الولاء والتضامن والتوحد تجاه الذات أو الأنا أو

النحن، وبذلک تتحول الصورة إلی وسيلة من وسائل التعبئة النفسية.

- الحالة الثانية (التشــويه الإيجابی) يری فيهــا الکاتب (أو الجماعة) الواقع الثقافی الأجنــبی متفوقا بصورة مطلقة علی الثقافــة الوطنية الأصلية، لذلک نجدها علی نقيض الحالــة الأولی تعد نفســها فی مرتبة أدنی، فيترافق التفضيــل الإيجابی للأجنبی مع عقد نقص تعانی منها الذات تجاه ثقافة الآخر، وأســلوب حياته، فنجد أنفسنا أمام کاتب أو جماعــة من الکتاب يعانون مــن حالة من الهوس والانبهار بالآخر، وبذلک يقدم الوهم فی صورة الأجنبی علی حســاب الصورة الحقيقية له، مما يمکننا أن ندعو هذا التشــويه بالتشويه الإيجابی.

- الحالة الثالثة (التســامح) حيث تنطلق دراســة الصورة من رؤية متوازنة للذات والآخر، لذا نجد التســامح هو الحالة الوحيدة للتبادل الحقيقی، إذ يطور تقويم الأجنبی وإعادة تفسيره عبر رؤية موضوعية، تنظر للآخر باعتباره ندا، فينتفی الهوس والانبهار (الاستعارة من الآخر) والرهاب (الذی ينفی الآخر ويفترض الموت الرمزی له، وبذلک يعبر التســامح طريقا صعبا يمر عبر الاعتراف بالآخــر حيث تتعايش الأنا مع الآخر، وتراه ندا غير مختلف. (المصدر نفسه: ١١٨-١١٧)

الصورة الأمريکية فی الأدب العربی

کلمة "الحــد" [أو الثغر] لا تدلّ علی معناها الحقيقی عنــد الأمريکيين، لأنّ "الحد" عندهم ليس الخطوط التی تحدّ البلدان، وأنّه يتغيّر إثر الحروب؛ بل هو خط متغيّر يمکن أن يمتدّ إلی المحيط الهادئ. (گارودی، ١٣٩٢ش: ٢٩) وهی منهجها فی تعاملها مع العالم وأصبح من الأسباب الأساسية للکراهية الأمريکية لدی بعض الشعوب. وهذه السياسة الأمريکية الخاطئة ألحقت الأذی بالکثيرين فی العالم العربی وخارجه وما لم تتعدل تلک السياسة فلن تجدی الدبلوماسية العامة ولا غيرها فی تحسين صورة أمريکا ورأی جون زغبی رئيس مؤسســة الزغبی الدولية لأبحاث الرأی العام أن السبب الأساسی لتدهور صورة أمريکا فی العالم العربی وخارجه يکمن فی توجهها إلی سياسة الربّ التی أصبحت الســمة المميزة لدبلوماسيتها العامة وقد أظهرت اســوأ ما يعتقد الناس فی الخارج عن

أمريكا وهو أنها تتبع دبلوماسية رعاة البقر وتسعى إلى إقامة الإمبراطورية باستخدام القوة المسلحة. (اليوسفى، ٢٠٠٨م: raya.com)

الموقف العدائى لأمريكا أخذ يزداد شدة لاسيما بعد اندلاع الثورة الإسلامية الإيرانية وقد رسم الإمام الخمينى صورة أمريكا خير ترسيم حيث يميّز بين الشعب الأمريكى والحكومة الأمريكية، ولا يقف مطلقاً فى مواجهة شعبها ولم يحتقر الشعب أبداً. ويرى أنّ الرؤساء الأمريكيين هم الذين يزرعون الضغينة عن طريق الحرب النفسية والتدخّل العسكرىّ. وهم الذين يسقطون الشعب الأمريكى من العيون بما ارتكبوه من جرائم. إنهم أساؤوا حتى إلى أمريكا نفسها وجرحوا كرامتها وإنسانيتها كما فعلوا مع سائر البلدان والشعوب الأخرى. وكل ما يتشبث به الرئيس الأمريكى هو أن يصبح رئيساً للجمهورية وفى طريق وصولها يرتكب كل الجرائم. فرئاسة هؤلاء تعدل الجريمة فى حد ذاتها ومن أجل هذه الرئاسة التى لاتساوى سوى الإجرام لمدة خمسة أعوام فإنه هكذا يشوه سمعة الشعب الأمريكى الذى لاتقصير له فى ذلك ويجعل شعوب العالم تنظر إليه بامتعاض.)مؤسسة الإمام الخمينى الدولية، ١٤٢٣ق: ٢٨-٢٩) وصورة أمريكا فى الخطاب الأدبى او الفنى العربى لا تشذ عن صورتها فى أذهان أغلب المواطنين العرب. حيث أنّ «الصورة التى يبتنيها الشاعر العربى لأمريكا كثيراً ما كانت صورة متخيّلة اضطلعت الوسائط فى تحديد ملامحها بدور مهم، فثمة وسيط جمالى فنى شعر لوركا ومایاکوفسكى مثلا ووسيط أيديولوجى الانتماء إلى اليسار، ووسيط مصيرى يخص الأمة العربية ومحن فلسطين الصراع العربى الاسرائيلى ووسيط ثقافى عام صورة أمريكا فى أذهان المبدعين فى العالم.» (اليوسفى، ٢٠٠٨م: raya.com) فقد ظهرت أمريكا فى الأدب العربى بصورتين متضادتين؛ صورة إيجابية قديمة ظهرت فيها أمريكا بلد الأحلام والتطلعات والنزوع إلى الحرية وتحقيق الذات، وصورة سلبية حديثة ظهرت فيها أمريكا بلداً مشغولاً بالهيمنة على العالم، والسيطرة على مقدراته، وبالنظر إلى الموقف الأمريكى المعلن والداعم مباشرة لإسرائيل، فقد بدأت الصورة السلبية تتشكل منذ نحو منتصف القرن العشرين، وبلغت ذروة السوء باحتلال العراق، وهى صورة تتلون بكل الأطياف السلبية التى تكشف مساراً صاعداً تكتسب فيها صورة أمريكا يوماً بعد يوم مزيداً من

المظاهر السلبية. وتقوم هذه الصورة على المعطيات السياسية التي تقدمها أمريكا، وإذا ما رغب الأمريكيون في تصحيح تلك الصورة في الآداب والفنون وكافة مظاهر التعبير الأخر، فلا سبيل إلا بتعديل الأفعال الشنيعة التي يقومون بها.» (المصدر نفسه)

الصورة الأمريكية في شعر أحمد مطر

«يفرق آكاديمي عربي يقيم في كندا بين صورة النظام السياسي الأمريكي من جهة وصورة الشعب وفئات المجتمع المدني في أمريكا فيرى أن الأولى تتمثل في شخص الرئيس وهي صورة سلبية جداً وقد تشوهت وازدادت تشوها في السنوات الأخيرة نتيجة للهمجية والغوغائية التي نهجها الرئيس الأمريكي بوش، أما صورة الشعب الأمريكي فلا شك في أن فيها الجيد وفيها الخبيث لكن ايجابياتها أكثر فلا أحد يستطيع أن ينكر دور أمريكا في العلوم والتكنولوجيا الحديثة والمؤسسات التعليمية التي أسهمت في تطور البشرية وتقدمها.» (اليوسفي، ٢٠٠٨م: raya.com) هذا، وتنقسم صورة أمريكا إلى قسمين في شعر أحمد مطر، فإنه تارة ينظر إلى الحكام الأمريكيين ويتكلم عنهم ويشرح أعمالهم وتارة أخرى ينظر إلى الشعب الأمريكي ويجعل بين الحكام والشعب فرقاً واختلافاً شاسعاً. فنظرته إلى الحكام نظرة سلبية تشائمية كارهة بجملتها ولكن نظرته إلى الشعب الأمريكي نظرة ملتهبة مذبذبة بين السلبية تارة والإيجابية أخرى. تبييناً للقضية هذه، قسّمنا البحث على ثلاثة أقسام، فأولاً أتينا برؤية الشاعر الشاملة إلى أمريكا كبلد وفي ضمنها الحكومة الأمريكية وشعبها ثمّ درسنا كل قسم منفصلاً عن الآخر.

يقول الشاعر موضحا نظرته تجاه الحكومة الأمريكية: «إنّ موقفي المناهض لأميركا هو موقف مبدئي، لا يحتاج إلى حدث صاعق لكي يُستفز، ولا ينتظر هدنة لكي يستريح. لقد كنت، على الدوام، لا أنظر إلى أميركا إلاّ نظرتي إلى الشيطان – والعكس صحيح – ولا أخاطبها إلاّ بحجارة الرجم، حتى أيّام ارتدت العمامة، وأذّنت فينا للجهاد، إذا كنتم تذكرون! وعلى العكس مما ترى، فإنّ شعري في هذا الإتّجاه، أصبح أكثر كثافةً وعنفاً بعد ١١ سبتمبر بالذات، حين نزعت أمريكا حتى براقعها الشفّافة، فأبدت للدنيا وقاحة

من شأنها أن تستفزّ الحجر الأصم. اطمئنوا .. ليس لمثلى أن يتغير. أ بعد أن فاض إناء العمر؟!» (www.alsakher.com)

إنّ نظرة الشاعر إلى أمريكا فى شعره تأخذ إتجاهاً عدائياً كما نراه فى إحدى قصائده «أمريكا.....دوح الموبقات.....» يقول:

أنـا ضدّ أمريكا إلى أن تنقضى / هذى الحياة، و يوضَعَ الميزان / أنا ضدّها حتى وإن رَقّ الحصى / يوما، وسال الصّوانُ / بُغضى لأمريكا لو الأكوانُ / ضمّت بعضُه لانهارت الأكوانُ / من غيرها زرعَ الطغاة بأرضِنا / وبمن سواها أثمَرَ الطغيانُ / حَبكَت فصول المسرحيةِ حبكةً / يعيا بِها المتمرّسُ الفنانُ / هذا يكرُّ، وذا يَفرُّ، وذا بهذا / يستجيرُ، ويبدأ الغليانُ / حتّى إذا انقشَعَ الدّخانُ مضى لنا / جرحٌ، وحلَّ محلَّه سرطانُ! / وإذا ذِئابُ الغَربِ راعيةٌ لنا / وإذا جميعُ رُعاتِنا خِرفانُ! / وإذا بِأصنامِ الأجانبِ قَدْ رَبَتْ / وإذا الكويت وأهلُها القُربانُ! (مطر، ٢٠١١م: ٢٣٧)

الحقيقة أن الشاعر فى كل قصائده وفى ديوانه يعبر عن كرهه لهذه الدولة معتبراً إياها مصدر الفضائح والخبائث كما نرى فى هذه القصيدة، فيسميها دوح الموبقات. فرؤية الشاعر تجاه أمريكا رؤية عدائية لاتقبل أىّ تطبيع ومصالحة إلى يوم القيامة، فيبغضها ويتكلم عن ضديّته إزاء هذه الحكومة مبرهناً دلائل هذا العدوان الدائم المتمثلة فى حروبها النيابية واحتلالها لمنطقة الشرق الأوسط وخاصة فى العراق مسقط رأس الشاعر وبلد أحلامه ووطنه الذى يتعلق به ويشكل ترابه خلايا الشاعر وعروقه وعظمه. فأمريكا هى التى زرعت الطغاة بأرض الشاعر وقتلت آلافاً من مواطنيه وأثارت البلوى والاضطراب فى بلاده. ويتكلم الشاعر عن الجنايات الأمريكية ودعمها لإسرائيل وفرضها كغدة سرطانية نائبة عنها فى الحصول على مصالحها فى البلدان الإسلامية. وفى قصيدة "جواز" يرى الشاعر نفسه أمام الله عزّ وجلّ ويعترف بارتكاب الكبائر من الآثام، فهو الذى لم يحفظ السنة ولم يقدم لآخرته زاداً وعصى الله تعالى آلاف مرات وخانه أكثر فأكثر فيتوب إلى الله ويقول أنه مع كلّ هذه الجرائم كان بريئاً من حبّ أمريكا وأعوانها وعملائها وهوايتها مستخدماً الأسلوب القرآنى ومتمنّياً أن يجد له من الشفعاء فيشفعوا له سائلاً: هل لى من شفاعة؟ راجياً وجود الشافعين له

وهكذا يجعل البراءة من حب أمريكا سبباً لدخول الجنّة بفضل الله ومنّه، حيث يقول:

قال: إلهی... إننی لَم أحفظ السنّةَ/ ولَم أقدِّم لغدی/ ما يدفعُ المحنةَ/ عصيتُ ألفَ مرّةٍ/ وخُنتُ ألفَ مرةٍ/ وألفَ ألفَ مرةٍ/ وقعتُ فی الفتنة/ لكنّنی.../ ومنک كلُّ الفضلِ والمنّةِ/ كنــتُ بريئاً دائماً/ من حبِّ أمريكا/ ومن حبِّ الــذی يحبُّ أمريكا/ عليها وعلى آبائهِ اللعـنةُ/ هل لی من شفاعهٍ؟/ قيل: اُدخُلِ الجنةَ! (مطر، ۲۰۱۱م: ۱۹٦)

«تنشط الولايات المتحدة فی سـعيها لإحكام السيطرة على الشرق الاوسط بتعاون وثيق مع ركائز إقليمية كانت تمثلها إيران الشــاه والمملكة العربية الســعودية فيما كان يسمی بـ(الدعامتين) فضلاً عن حليفتيها تركيا واسرائيل وكانت تحاول ضم العراق الی تلک الركائز من خلال حلف بغداد الذی نشأ فی عام۱۹۵۵م وأطيح به فی عام ۱۹۵۸م. وهی اليوم تزيد تلک الركائز لتضم دولاً شــرق أوسطية أكثر مصر والأردن، افغانستان والعراق مثلاً فضلاً عن دول الخليج الســت.» (حافظ وهيب، لاتا: ٦۰) فقامت أمريكا ببنــاء القواعد العســكرية فی كل هذه الدول بغية تحقق ســيطرتها على منطقة الشــرق الأوسط بعدما هاجمت عليها عسكرياً وارتكبت فيها ما ارتكبت من الجرائم والمجازر. يشير أحمد مطر فی لافتة "قاعدة" إلی الصنيع الأمريكی هذا، ناقداً غفلة الحكام والولاة فی هذه البلاد وســوء سياســاتهم إزاء إنتهازية الحكام الأمريكيين، مستخدماً الجناس كأحد العناصر الشــعرية والتلاعب بالألفاظ البسيطة بتوظيفه الطباق والمشترک اللفظی والترادف قائلاً:

بدعةٌ عند ولاة الأمر صارت قاعدة،/كلهم يشــتم أمريــكا،/ وأمريكا إذا ما نهضوا للشتم تبقى قاعدة،/ فإذا ما قعدوا، تنهض أمريكا لتبنی قاعدة. (مطر، ۲۰۱۱م: ٤۰)

عقب عقد معاهدة "ماســتريخت"[۱] أصبحت أمريكا مســيطرةً علــى أوروبا ففرضت عليها ما فرضت من مطامعها ومصالحها فتحولت إلی إحدى عوامل السياسة الخارجية الأمريكيــة وأصبحــت أوروبا بعد عقد هــذه المعاهدة أنموذجاً كاملاً لضحية السياســة

۱. بموجبهــا اجتمعــت الدول الاثنتا عشــرة الأعضــاء الأوروبية، فی مدينة ماســتريخت الهولندية فی ۷ فبرايــر ۱۹۹۲م، ووقعت على ما سُمیّ: "إتفاقية ماســتريخت للوحدة الأوروبيــة"، بجوانبها النقدية والاقتصادية والسياسية.

السلطوية الأمريكية فى العالم. (گارودى، ١٣٩٢ش: ٥١)

أحمد مطر كثيراً ما يهاجم الغرب فى قصائده معتبراً أمريكا ممثّلة له بسبب سيطرتها عليه ثقافياً، وإقتصادياً، وسياسياً وإلخ. إذن يمكننا القول بأنّ الشاعر فى تصويره لايفرق بينهما، بل يقدّم أمريكا ممثّلة للغرب وثقافته، ففى قصيدة "فروض المناسبة" يتكلم الشاعر عن الهيمنة الأمريكية وسيطرتها على بلاده بحيث أنّه فى كلّ ما يريد فعله، يطلب رخصة أمريكا وأوروبا ويستأذنهما بكل ما لديه من الامكانيات ساخرا هازئاً فى طلب الإذن من المستعمرين الأمريكيين لإقامة حفلة استقلال بلاده قائلاً:

استأذَنّا مِن أمريكا/ وطَلَبنا رُخصةَ أوروبا/ ورجونا إخوة شاحال/ بُسنا أبواباً مقفلة/ ولَحَسنا صَدا الأقفالِ/ ووَهَبنا الأنفُسَ والمالَ/ ووَقَفنا فى البابِ نياما/ ونَزعنا هـمُ السِّروالَ/ بعدَ جدالٍ طالَ وطال/ وامتدّ ثلاثةَ أجيال/ رُح وتعال/ وقيل، وقال، وحيثُ، وربّ، وإن، ولكن، وبما إن، وأيّة حال/ أعطونا الإذنَ بمثقال/ الحمدُ لَه/ أصبحَ فى إمكانِ الدّولةِ/ أن تعملَ فى الخفيةِ حفلةً لمناسبةِ الاستقلال ! (مطر، ٢٠١١م: ٢٤٦)

فى قصيدة "الغابة" يشرح الشاعر الظروف الصعبة والوضع المؤسف جداً فى بلده وفى منطقة الشرق الأوسط، فيرى العربى المسلم على مفترق الطرق وكل طريق تنتهى إلى الموت وحاصره الموت من جميع الجوانب. فيرى الأرض قد تحوّلت وتبدّلت عن حالتها المألوفة العادية، ويعنى الشاعر من الأرض، منطقة الشرق الأوسط وخاصة البلدان العربية التى أصبحت كعاهرة فاجرة رسمية بغيضة تراودها الخنازير القذرة.

إذا يأتى الشاعر بعد إضفاء كل هذه المواصفات السيئة والخبائث على الأرض، تصفها بأنّها أمريكية، والصفة الأمريكية هى خلاصة كلّ هذه الخبائث وهذه هى أفضح وأشوه وأخبث صورة يمكن أن تطلق على بلد ما فى رأى الشاعر:

نحن على مفترقٍ/ أنوارُه مُظلمةٌ وصُبحه عشيّةٌ/ أمامَنا مماتُنا/ وخلفنا وفاتُنا/ وعن يميننا الرِّدى/ وعن يسارِنا الرِّدى/ وفوقنا منيةٌ وتحتنا منيّةٌ/ قد آن، منذ الآن، أن تنتهى/ كلُّ الخطى تبدأ حيثُ تنتهى/ والأرضُ لا ربطَ لها/ بالكرةِ الأرضيةِ/ الأرضُ ما عادت سِوى/ عاهرةٍ رسميةٍ/قبيحةٍ /قاسيةٍ/ غنيّةٍ /غبيةٍ /وباختصارٍ بالغٍ:/ الأرضُ أمريكيةٌ... (مطر، ٢٠١١م: ٢٣٣)

وكذلک فی لافتة "ديوان المســائل" ينكر الشاعر وجود أقل شرف لأمريكا ويسميها عاهرة لاتحمل شـيئاً من الضمير، ويأخذ على الرؤســاء والعملاء تملّقهم لها ومداهنتهم فی إرســال التهانی إليها: إن كان لامريكا عهرٌ/ فلماذا تلقى التبريكا؟/ وإذا كان لديها شرفٌ/ فلماذا تُدعَى أمريكا؟! (مطر، ٢٠١١م: ٢٢٩)

«عندما تعرضت أمريكا فی الحادی عشــر من سبتمبر عام ٢٠٠١م لهجمات مرة من قبل تنظيم القاعدة اعتبر مطر أن هذه الهجمات ما هی إلا نتاج سياســة واشــنطن تجاه المســلمين.» (مداحش، ٢٠١٢م: algomhoriah.net) فقال فی قصيدته «أعد عينی لكی أبكی على أرواح أطفالک»:

لئِن نزلت عليک اليوم صاعقةٌ /فقد عاشــت جميعُ الأرضِ أعواماً /وما زالت.. وقد تبقى /على أشــفارِ زلزالک/ وكفّک أضرمت فی قلبها ناراً/ ولم تشعر بها إلا وقد نشبت بأذيالک./ ..../ أتعرف رقمَ سروال .. على آلاف أميال /وتجهل أرقماً فی طی سِروالک؟ /أرى عينيک فی حَول /فذلک لو رمى هذا /ترى هذا وتعجب لاستغاثته /ولكن لا ترى ماقد جنى ذلک!! /..../ بفضلک أسفر الإرهاب /نساجاً بمنوالک /ومعتاشاً بأموالک / ومحمياً بأبطالک..!! / فهل عجبٌ.. إذا وافاک هذا /اليوم ممتناً /ليرجع بعض أفضالک؟! /..../ إذا دانــت لک الآفاق /أو ذلّت لک الأعنــاق /فاذكر أيها العملاق /أن الأرض ليســت درهماً فی جيــب بنطالک /ولو ذللت ظهــر الفيل تذليلا /فــإن بعوضة تكفی .. لإذلالک!! (مطر، ٢٠٠٨م: ١١٣- ١١٦)

يسخر مطر من مخابرات أمريكا المركزية وفی نفس الوقت يستنكر من سياسة الكيل بمكيالين ثم يعرج إلى القول بأنّ الإرهاب ماهو إلا صنيعة أمريكا وهی الّتی جندت من أجله وفی ســبيل نمائه الكثير من الأموال وفی نهاية قصيدته ســخر مطر من قوة أمريكا الصناعية والعســكرية وحذرها بأنها مهما بلغت من القوة فإن إذلالها سيأتيها من حيث لا تتوقع.» (مداحش، ٢٠١٢م: algomhoriah.net) شــبّه الشــاعر إغترار الأمريكيين وطيشــهم باستكبار النمرود ملک بابل الذی كان صاحب عظمة وحشمة وجلال، يكفر بالله مغترّاً بقدرته جعل نفســه إلهاً وطلب من شعبه بأن يعبدوه، فحاول الرسول إبراهيم

(ع) هدايته إلى طريق الهدى ولكنه أبى واستكبر فأرسل الله عليه وعلى جنوده جيشاً من البعوض فمصّ دمهم وأكل لحمهم وشحمهم فهلكوا جميعا، وأرسل بعوضة دخلت فى أنف النمرود وانتقلت لرأسه فآلمته بحيث يطلب من الناس أن يضربوه بالنعال على رأسه لتخفيف ألمه ولكنه مات من كثرة الضرب بالنعال فمات ذليلاً بعد أن كان عزيزاً. اقتبس الشاعر مطر هذه القصة القرآنية فى نصحه لأمريكا المتغطرسة معتبراً هذه القصة مصدر العبرة لهذه العملاق محذّراً إياها من مغبّة طيشها وغرورها وإنّها رغم قدرته هذه ليست شيئا يذكر إمام قدرة الله.

الحكومة الأمريكية وشعبها

يذهب الشاعر نهج الإمام الخمينى (ره) تجاه أمريكا، فيفرق بين الحكومة الأمريكية وشعبها ويجعل فى قصائده للشعب الأمريكى نصيبه وللحكام الأمريكيين نصيبهم الذى يختلف بالكامل عن الشعب فى رأى الشاعر، مما يدلّ على ذكاوة أحمد مطر ورؤيته السياسية ونظرته الثاقبة واطّلاعه السياسية الوافرة على ما يجرى فى العالم من الأحداث وعرفانه بالنسبة للملل والشعوب والسياسات العالمية المختلفة. إذن على هذا الأساس نجعل بحثنا على محورين أساسيين بعد دراسة الصورة الكلية لأمريكا لدى الشاعر؛ وهما، أولاً؛ الحكومة الأمريكية التى شغلت فضاءاً رحيباً من ديوان الشاعر وجعل لها نصيباً أوفر من روائعه وثانياً؛ الشعب الأمريكى.

أ. الحكومة الأمريكية

وكما أشرنا سابقاً يقف الشاعر من الحكومة الأمريكية وسياستها موقفاً عدائياً معارضاً يريد مكافحتها واستنهاض الشعوب إمام غطرستها مصوراً أفعالها اللّاإنسانية واللّاأخلاقية المتمثّلة فى بعض ما نشير إليها؛ ومنها:

- التصوير الاستعمارى لأمريكا والناهب لثروات الشعوب

«لقد ظلت القوى الاستعمارية على مدى التاريخ تعمل لفرض سيطرتها على

المجتمعات البشرية، وكانت الخصائص السياسية والاقتصادية والاجتماعية التي يتمتع بها الوطن الإسلامي المترامي الأطراف، (...) باعثا على إثارة أطماع المستكبرين، مما جعلهم يبذلون قصارى جهدهم لفرض نفوذهم على هذه المناطق.» (مؤسسة الإمام الخميني للثقافة، ١٤٢٣ق: ٥-٦) «إنّ الأهمية الاستراتيجية لمنطقة الشرق الأوسط ومياه الخليج الفارسي الدافئة واكتشاف الموارد النفطية العظيمة وتعدد المصادر الطبيعية والمناجم والثروات الغنية واعتدال الطقس وخصوبة الأراضي (...) وسواها... كانت كلها من العوامل التي دفعت بالقوى العظمى ولاسيما أمريكا إلى الطمع في هذه المنطقة.» (المصدر نفسه: ٦)

في قصيدة "يا ليل .. يا عين" يتكلم الشاعر عن الحماية الأمريكية للمستبدّين والدكتاتوريين لتحميرهم وأخذ ثروات الشعوب والأمم الإسلامية ونهب مصادرهم الغنية، كما وأنهم يعطونها كلّ شيء ويسوقون الأرض والعِرض إلى ماخور أمريكا ولا ترضى كما قال الله سبحانه: ﴿لن ترضى عنك اليهود ولا النصارى حتى تتّبع ملّتهم﴾ (البقرة: ١٢٠)، فهي لا ترضى حتى تأخذ الدين الإسلامي والقرآن كتاب الله والكعبة بيت الله الحرام من المسلمين. فذلك الدين الإسلامي وتلك البساطة الإسلامية والصداقة، لم تبق منه شيء وكلها تبدّلت إلى مظاهر أمريكية، كلّ القيم الإسلامية قد أُبيدت، وتبدّل السلام والأمن بالعنف والخشونة والقتل والنهب وتفشي ما تفشى من الرذائل والمذلّات.

آه يا ليلُ .. لقد أطفأتَ عيني / غيرَ أني سأغنّي / وأُسمّي كُلّ شيءٍ باسمهِ كي لا يُؤَوّلْ / وأُعرّي كُلّ كرشٍ فوق عرشٍ / من دمائي يَترهّلْ ./- أيُّها الشاعرُ لا تَعْجَلْ / فإنّ الموتَ أَعجلْ./ لا أُبالي ../ ذلكَ الإنسانُ تحتَ النعلِ إنسانٌ / وذاكَ الأسودُ المخصيُّ تحت التاجِ مَخصيٌّ / وذاكَ الأحْوَلُ الدجّالُ أحْوَلْ./ - أيُّها الشاعِرُ .. يكفي / لا .. دَعوا الصرخَةَ تكملْ / ذلكَ القوّادُ فوقَ العرشِ قوّادٌ / يَسوقُ الأرضَ والعِرضَ إلى ماخورِ أمريكا / وإن لم ترضَ أمريكا بهذا العرضِ يَخجَلْ / فيبيعُ اللهَ والقرآنَ والكعبةَ بالمجّانِ / كَيْ لا يتبدّلْ (مطر، ٢٠١١م: ٩٧)

– الغزو الثقافی الأمريكی

إنّ مكافحة أمريكا ليست تعاملاً مغرضاً متعصباً مع دولة مستقلة أو شعب مستقل وليست نوعاً من الوطنية المفرطة، بل هی مكافحة ثقافة خاصة تسمّى "الثقافة الأمريكية"، والأمريكی لايطلق على من يولدون فی هذا البلد فحسب، بل الأمريكی يطلق على كلّ من يعيش هذه الثقافة الخاصة التی تكون مفروضة أكثر الأحيان، فرض مصالح طبقة خاصة أو قسم خاص على كلّ البشر. وأساس مكافحة أمريكا التی تعتبر "مدرسة"، يعنی مكافحة هذه الثقافة الخاصة وهذه المدرسة تقابل نظاماً عالمياً مفروضاً مع قوّادها. (غيبی، ۱۳۹۳ش: ۱۷٦) يتكلم الشاعر فی قصيدة "العشاء الأخير لصاحب الجلالة أبليس الأول" عن الغزو الثقافی الأمريكی وسيطرتها الثقافية على الإنسان العربی وتأثر العرب بهذه الثقافة وقبولها، شاكياً من الحالة العربية وتبدّل الأمّة العربيةِ ألعوبةً فی أيدی الحكام الذين أصبحوا خدماً وخصيان لأمريكا، وقلّب فی تشبيههم بالأسد يخافون من أمريكا الّتی تكون كالفأر، "فهم أسد على (الشعوب) وفی الحروب نعامة"، وهم متدينون بالدين الأمريكی ومنبهرون بثقافته، فی ظاهرهم عرب ونفسيتهم وفكرتهم أمريكية وفی باطنهم أمريكيون:

أُنبيک أنّا أُمّةٌ تباع وتشترى ونصيبها الحرمان/ أُنبيک أنّا أُمّةٌ أسيادها خدمٌ وخيرُ فحولها خصيانُ/ قِطعٌ من الكذبِ الصقيلِ فليس فی تاريخهم روحٌ ولا ريحانُ/ أُسدٌ ولكن يحدثون بثوبهم إن حركت أذنابها الفئرانُ/ متعفّفون وصُبحهم سطوٌ على قوتِ العبادِ وليلهم غلمانُ/ متدينونَ ودينُهم بدنانِهم ومُسهّدون وسُكرهم سكران/ عربٌ ولكن لو نزعت قشورهم لوجدت أنّ اللُّب أمريكانُ (مطر، ۲۰۱۱م: ۳۱۱)

يهاجم الشاعر النفوذ الأمريكی فی الشرق الأوسط والبلدان العربية باستخدام الألفاظ والمصطلحات الإنجليزية ويستخدم لافتاته صارخاً فی وجه الغرب وأمريكا هاجماً على النفوذ الأمريكی الغربی الناهب لثروات الشعوب العربية رافضاً السلطة الأمريكية (حيدريان شهری، ۱۳۹۳ش: ۱۹) فهو فی حثّ الشعب العربی على النهضة وترغيبهم على المكافحة ضد أمريكا والثقافة الأمريكية يستخدم الألفاظ والمصطلحات الإنجليزية ساخراً المواطن العربی قاصداً صحوته وثورته ضد أمريكا ورفضه الهوية

الأمريكية السائدة على العرب بدل الهوية العربية، فيريد القول بأن سيطرة اللغة الغربية علـى العرب جعلهم خاضعاً للإستعمار الأمريكى، خاصة فى قصيدته "يوسف فى بئر البترول" حيث يقلد مضامين رؤيا العزيز المصرى وتعبيره من النبى يوسف (ع) قائلاً:

وأرى حولَ البيتِ الأسود بيتا أبيضَ/ يجرى بثيابِ الإحرام/ يرمى الجمرات على صدرى/ ويقبل خشمَ الأصنامِ/ ويحدّ السيف على نحرى يومَ النّحرِ/ وأرى سبعَ جوارٍ كالأعلامِ/ غصّ بهنّ ضميرَ البحرِ/ تحمل عرشَ عزيز المصرى/ بطل العنف الثورى/ وعروش الأنصاب الأخرى والأزلامِ/ وأراها تحت الأقدام/ تشجبُ ذلّ الاستسلام/ وتنادى لجهادٍ عذرى/ MADE IN USA/ من سابع ظهرٍ/ يمضى بالفتح إلى "النَسر"/ ويخطّ سطورَ الإقدام/ ويُعيدُ الفتحَ الإسلامى..(مطر، ٢٠١١م: ٩٢)

والمثال الآخر فى قصيدة "السيدة والكلب"، حيث شبّه الشاعر الشعوب العربية بأشباح يغذّى من بقايا الأرواح، ويسأل المخاطب من العرب باللّغة الإنجليزية: من هم؟ فيردّ قائلاً: قومى، ويقول المخاطب بالإنجليزية: لاتهتمّ بهم! حيث يعرض للعرب فقدان هويّته وإذلاله للأجنبى وقبوله بهويته وثقافته ونفسيته:

يا سيدتى . . هذا ظلمٌ!/ كلبٌ يتمتّع باللّحم/ وشعوبٌ لاتجد العظمَ!/ كلبٌ يتحمّم بالشّامبو/ وشعوبٌ تسبح فى الدّم!/ كلبٌ فى حِضنك يرتاح/ يمتصّ عصيرَ التّفاح/ وينال القُبلة بالفم!/ وشعوبٌ مثل الأشباح/ تقتات بقايا الأرواح/ وتنام باثناء النوم!/ Who are they؟/ قومى/ Do not mention them/ قومك هم أولى بالذم/ وبحمل الذلة والضيم/ هذا ظلم يا سيدتى/ أين الظلم؟؟/ ومن المتلبس بالجرم؟!/ أنا دللت الكلب ولكن... هم/ أعطوه مقاليد الحكم! (مطر، ٢٠١١م: ١٤٧)

ونرى ذروة هذا التغريب للعرب وقبوله الهوية الغربية فى قصيدة (موعظة) حيث يقول المفتى العربى باللغة العربية: "You want to be really happy؟" تريد أن تكون سعيداً مسرورا؟ صلّ إذن على النبى. (مطر، ٢٠١١م: ١١٤) والشاعر مطر يأخذ موقفاً عدائياً تجاه هذه الثقافة الأمريكية يريد مكافحتها وإعادة الهوية العربية واطلاع العرب على إصالته الخلّص ممانعة من أمركة الشعب العربى.

- الدعم من الصهيونية

المصالح الحياتية الأمريكية توجب على هذه الحكومة فى الشـرق الأوسـط أن تبقى إسـرائيل دولة مستقلة (مرسلى، ٢٠١٢م: ١٢٦) لهذا السبب تقوم بحمايتها.«إن أمريكا هى التى تدعم إسرائيل وأذنابها، وأمريكا هى التى تساعد إسرائيل على تشريد العرب المسـلمين، وأمريكا هى التى تعتبر الإسـلام والقرآن المجيـد ضراراًعليها وتعمل على إبعـاده عن طريقها.» (عبدالمجيد، ١٤٢٣ق: ١٢) يأخذ الشـاعر فى قصيدة "عربى أنا.." على أمريكا دعمه من الصهيونية قائلاً:

شارون يدنس معتقدى ويمرّغُ فى الوحل جبينى
وأمـيركا تدعمه جهراً وتمـدُّ النـار ببنزيـنِ
وأرانـا مثـلُ نعاماتٍ دفنـت أعينها فى الطّينِ
وشـهيدٌ يتلـوهُ شـهيدٌ من يافا لأطراف جنينِ
وبيـوتٌ تهدمُ فى صلفٍ والصّمت المطبقُ يكوينى
يا عرب الخسّـةِ دلونى لزعيـمٍ يأخـذ بيمينى
فيحرّر مسجدنا الأقصى ويعيد الفرحة لسـنينى

(مطر، ٢٠٠٨م: ١٨)

يصور الشـاعر فى هذه القصيدة حالة الإنسان العربى والخوف المسيطر عليه، العربى الـذى قَبِل الهوان ورضـى بالذلة ورضخ أمـام العدوّ الغالب الغاصـب لعِرضه وبلاده وثرواته.

يقوم الشـاعر بمقارنة بين الشـعوب العربية وبين الشـعوب الأخرى، فيرى الناس أحراراً يعيشـون فى حرية من الشرق إلى الغرب ومن الشمال حتى الجنوب بينما يرى بنى جنسـه العرب فى القيود والأغلال الاسـتعمارية وهم معتقدون بالحرية. فشـارون يدنس معتقدات الشاعر ويسلب حريته بارتكاب الجرائم فى بلاده ويمرّغ الجبين العربى فى التراب وفى حال لايخفى هذه الجرائم على أحد، خاصة الاحتلال الصهيونى فى قطاع غزه و بلاد فلسـطين فنشـاهد يومياً آلافاً من القتلى والجرحى من الشـباب والشيوخ والأطفال والنساء الأبرياء فى هذه البلاد نتيجة الاعتداء الصهيونى والحماية الأمريكية

الجاهرة لها. فينتقد الشــاعر من أمريكا حمايته للرّئيس الإسرائيلى السابق "شارون" فى فعالياته الجرائمية الخبيثة بحق الفلسطينيين واشتعالها النار على الشعوب الأبرياء.

- فرض الحكام العملاء له على الشعوب العربية

من الأسباب التى تزيد كراهية الشاعر لأمريكا، هو فرض الحكام المستبدّين العملاء للغرب وعلى رأســهم أمريكا على الأمم والشــعوب العربية المســلمة فى منطقة الشرق الأوســط. أمريكا حاولت منــذ البداية إلى الإيحاء بعجز العرب والمســلمين عن قيادة أنفســهم بغية الحصول على منصب الوصى هم، ولاســيما بعد اكتشاف الذهب الأسود فى أراضيهــم، واســتفاد من جهلهم لتحقيــق أهدافه، والنتيجة من كل ذلک هى شــعب غــنى جاهل عدوانى ينبغى تطويعه بتنصيب الحكام العملاء عليهم. فالشــاعر فى قصيدة "البيان الختامى لمؤتمر القمة" ينكر الجنسية العربية للحكام ويصرّح عدم تعلقهم بالعرب والشــعوب العربية، «لَيسَ مِنّا هؤلاءْ/ هم على أكتافنا قاموا عقوداً/ دون عِقدٍ/ وأقاموا عُقَدَ الدنيا بنا دون انتهاء»، فهم العملاء فرضتهم أمريكا على المســلمين العرب، يقودهم كما تهوى:

لَيسَ مِنّا هؤلاءْ./ أنتَ تدرى أنّهُمْ مِثلُکَ عَنّا غُرَباءْ/ زَحَفوا مِن حَيث لا ندرى إلينا/ وَفَشَوا فينا كما يَفشُــو الوَباءْ ./ وَبَقُوا مادُمتَ تَبغى/ وبَغوا حتّى يمدُّوکَ بأسبابِ البَقاءْ !/ أنتَ أو هُمْ/ مُلتقى قَوْسين فى دائِرةٍ دارتْ عَلَينا :/ فإذا بانَ لِهذا المنتهى/ كانَ بذاک الابتداءْ ./ مُلتقى دَلْوينِ فى ناعُورةٍ :/ أنتَ وَكيلٌ عن بَنى الغَرْبِ/ وَهُمْ عنکَ لَدَينا وُكلاءْ !/ ×××/ ليسَ منّا هؤلاء/ إنّهم منکَ/ فإنْ وافوکَ للتَّطبيع طَبِّعْ مَعَهُمْ/ واطبَعْ على لَوح قَفاهُمْ ما تَشاءْ ./ ليسَ فى الأمرِ جَديدٌ/ نَحنُ نَدرى/ أنَّ ما أَصبحَ تطبيعاً جَلِيّاً/ كانَ طبْعاً فى الخَفاءْ !/ وَلَكُمْ أن تَسحبوا مِفرشَكُمْ نحو الضُّحى/ كى تُكمِلوا فِعْلَ المساءْ ./ شأنُكُمْ هذا/ ولا شأنَ لَنا نَحنُ/ بما يَحدُثُ فى دُورِ البِغاءْ !/ ×××/ ليسَ مِنَّا هؤلاء ./ ما لَنا شأنٌ بما ابتاعُوه/ أو باعُوهُ عَنّا../ لَمْ نُبايِعْ أَحَداً منهُمْ على البَيعِ/ ولا بِعْنا لَهُمْ حَقّ الشّــراءْ ./ فإذا وافوکَ فاقبِضْ مِنهُمُ اللَّغْوَ/ وَسَلِّمْهُم فَقاقيعَ الهَواءْ ./ وَلَنا صَفْقَتُنا :/ سَوفَ نُقاضيک إزاءَ الرأسِ آلافاً/ وَنَسقيک كؤوسَ اليأسِ أضعافاً/ وَنَسْتَوفى عَن القَطرةِ.. طُوفانَ دِماءْ!

(مطر، ٢٠٠٨م: ٥٤)

فالحكام ليسوا من العرب وليس لهم جنسية عربيةبل هم طفيليون لم يُدعوا إلى عرس وخلطوا أنفسهم فى زحمة الناس، وكما يقول الشاعر: «ليس منّا هؤلاء/ ألف كلّا/ هى دعوى ليس إلّا..»، يخاطب الشاعر العدوّ الأمريكى مفيداً تعلق الحكام المفروضين لها جاعلاً إيّاها مختارةً فى أىّ ما تريده من تطبيع العلاقات والبيع والشراء والمبايعة مع هذه العملاء، مصرّحاً أنّها لا يوجد أى علاقة بينها وبين الشعوب، محذّراً أمريكا من مغبة أفعالها هذه فيخاطبها مهدِّداً: "افعلوا ما شئتم" فـ«سوف تعلمون» ولترونّ كيف نثأر منكم ونقتل آلافاً منكم بدل الواحد الذى قتلتم منا وكيف تجرى طوفان دماءكم.

فى قصيدة "نمور من خشب" قام الشاعر بإحصاء الحكام العرب واحداً تلو آخر وأوجد نوعاً من الحركة والتتابع مع بعضهم البعض بتتابع القتل والهرب (الكرّ والفرّ) والشخصيات، ويقصد من استخدام هذه التقنية ايجاد نوع من التناسق بين الشكل الشعرى ومضمونه وهو سرعة انتهاء دور الحكام العملاء لأمريكا ضاحكاً منهم، ساخراً إيّاهم وهم نمور خشبية ستمحو عن قريب، إثر حركة الشعوب واستنهاضهم وستكون الشعوب لهيباً تحترق هذه النمور الخشبية التى فرضتها أمريكا على الناس.

قُتلَ السادات/ والشاهُ هرب/ قُتلَ الشاهُ/ وسوموزا هرب/ والنميرىُ هرب/ ودوفالييه هرب/ ثمّ ماركوس هرب/ كُلُ مخصىّ لأمريكا/ طريدٌ أو قتيلٌ مُرتقب!/ كُلُهم نَمِرٌ، ولكن من خشب/ يتهاوى/ عندما يسحقُ رأسَ الشعبِ/ فالشعبُ لهب!/ كلّ مَخصىّ لأمريكا/ على قائمةِ الشَطبِ/ فعُقبى للبقايا/ من سلاطينِ العرب!. (مطر، ٢٠١١م: ٧٢)

والشاعر فى بعض الأحايين لايصرح باسم "أمريكا" وتسميتها، بل يشير إليها مجازاً، مستخدماً القرائن بإيراد متعلقاتها ومواصفاتها الخاصة بها التى تدلّنا عليها، كاستخدام اللغة الإنجليزية المتمثلة للثّقافة الأمريكية كما رأينا فى قصيدة "السيدة والكلب"، ومرة يستخدم جزءاً هاماً من الحكومة الأمريكية مثل "البيت الأبيض" حيث يقول فى قصيدته "الأمل الباقى":

حسناً أيها الحكام/ لا تمتعضوا/ حسناً أنتم ضحايانا/ ونحن المجرم المفترض!/ حسناً/ ها قد جلستم فوقنا عشرين عاماً/ وبلعتم نفطنا حتى انفقتم/ وشربتم دمنا

حتى سكرتم/ وأخذتم ثأركم حتى شبعتم/ أفما آن لكم أن تنهضوا؟!/ قد دعونا ربنا أن تمرضوا/ فتشـافيتم/ ومن رؤياكم اعتلّ ومات المرض/ ودعونا أن تموتوا/ فإذا بالموت مـن رؤيتكم ميت/ وحتى قابض الأرواح/ من أرواحكم منقبض/ وهربنا نحو بيت الله منكم/ فـإذا في البيت ..بيت أبيض/ وإذا آخر دعوانا ..سـلاح أبيض! (مطر، ٢٠١١م: ١٢٢)

فالشـاعر في هذه الرائعة يشير إلى حالة الحكومة السعودية والتسرّب الأمريكي فيها وهيمنتها ثقافياً على هذه البلاد، خاصة بلاد "الكعبة" بيت الله. (مختاري، ١٣٩٢ش: ١٣٤)

- المؤامرة والغدر والخيانة الأمريكية

في قصيدة "الحصاد" يجعل الشاعر الحكام العملاء كلاباً تطلقها أمريكا على الشعوب عـبر المؤامرة والغدر مسـتخدمةً غوايتهم وجهلهم بالأمور، فيقوم الناس بالإسـتنجاد مـن هذه الكلاب العملاء دون أن يعرفوا أنّ حالهم "كالمسـتجير مـن الرمضاء بالنار". وهذه هي الحالة المأسـاوية للبلدان العربية التي يحكمها العملاء الأمريكيون وما أصدق هذا التعبـير على الوضع الراهن في البلدان العربية وفي العقود الأخيرة التي شـاهدت الحـركات الثورية التي لم تثمر بعد وتحولت من الربيع إلى الشـتاء، وتصدق هذا التعبير على الرئيس المصري السـابق "حسـني مبارك" وبقية الرؤساء العرب الذين يرجّحون المصالح الأمريكية على مصالح بلدانهم وتهاجم أمريكا على هذه البلدان وتدير الحروب النيابيـة فيها وتدبّرها عـن طريق المؤامرة وترتكب أنواع المظالم بحق الشـعوب وتنقذ عملائها وتنجيهم وتقتل الناس وتنهب ثروات البلاد.

أَمريكـا تُطلِـقُ الكَلْـبَ علينا /وبها مِن كَلْبِهـا نَسـتنجِـدُ !/ أَمريكـا تُطلِقُ النّارَ لِتُنجينـا مِنَ الكَلبِ/ فَينجـو كَلْبُهـا..لكِنّنا نسْتَشـهَـدُ /أَمريـكا تُبْعِـدُ الكَلبَ.. ولكنْ / بدلـاً مِنهُ علينا تَقعُـدُ/!××/أَمريكا يَدُها عُليا/ لأنّـا ما بأيدينـا يَـدُ./ زَرَعَ الجُبنَ لها فينـا عبيـدٌ/ ثُمَّ لما نَضِـجَ المحصـولُ/ جاءتْ تَحصـدُ./ فاشْـهـدوا ..أنَّ الذينَ انهَزَمـوا أو عَرْبَـدوا/ والذيـنَ اعترضـوا أو أيّـدوا /والذينَ احتَشَـدوا/ كُلّهـمْ كانَ لـهُ دورٌ فأدّاهُ/ وتَمَّ المشْـهـدُ !/ قُضـيَ الأمـرُ ../ رقَـدْنا وَعبيدٌ فوقَنـا قَـدْ رَقَـدوا/ وَصَحَـوْنا

..فإذا فوقَ العبيدِ السّـيدُ/××/ أَمريكا لو هِيَ استعبَدَتِ النّاسَ جميعاً/ فَسيبقى واحِـدُ/ واحِـدٌ يشـقى بِـهِ المسـتَعبِـدُ/ واحِـدٌ يَفنى ولا يُسـتَعْبَـدُ/ واحِـدٌ يحمِـلُ وجهـى،/ وأحاسيسـى،/ وَصَـوتى،/ وفـؤادى ../ واسْمُـهُ مِنْ غيرِ شَـكٍّ :أحمَـدُ !/ ××/ أَمريكا ليستِ اللهَّ/ ولو قُلْتُـمْ هى اللّـهُ/ فإنّى مُلحِـدُ!. (مطر، ٢٠١١م: ١٥٢)

- التدخل الأمريكى فى شؤون البلاد وتحقير الشعوب

بناء علـى تقرير لجنة المصالح الوطنية للولايات المتحـدة فإن هرم المصالح الوطنية الإمريكيـة يتألف من: ١- المصالح الحياتية ٢- المصـالح ذات أهمية عالية ٣- المصالح المهمة ٤- المصالح الفرعية قليلة الأهمية. وتوجب هذه المصالح على أمريكا فى الشـرق الأوسـط: ١- أن تبقى إسـرائيل دولة مسـتقلة ٢-عدم وجود أى خلل أو محدودية فى عـرض مصادر الطاقة للسـوق العالميـة ٣- أن تبقى جميع الـدول المعادية لأمريكا فى المنطقـة بعيدة عن الحصول على الطاقة النووية. ٤- الحفـاظ على خلو منطقة الخليج الفارسـى من أى قدرة ممانعة ٥- السير بعملية المصالحة فى الشرق الأوسط إلى الأمام ٦- الحفاظ على علاقات جيدة مع الدول العربية الصديقة للغرب والعمل على أن تبقى هـذه الدول موطئ قـدم للدول الغربية ٧- توفر النفط ٨- منع ظهور عدو يسـعى إلى الهيمنة على المنطقة. (مرسـلى، ٢٠١٢م: ١٢٧-١٢٩) إذن للشرق الأوسط أهمية خاصة بالنسـبة للشعب الأمريكى كما أفصح بها الجنرال كالين باول وزير خارجية أمريكا فى طرحه لمشروع الشرق الأوسط الكبير فى ١٢ سبتمبر ٢٠٠٦م. (المصدر نفسه: ١٢٧)

تحققاً لأهدافها ودفاعاً عن مصالحها، على أمريكا بالتعاون مع بقية الدول وأن تكون جاهزة للقيام بإجراءات متعددة بخصوص بقائها الإستراتيجى فى الشرق الأوسط ومن ذلك:

إنشـاء قواعد عسـكرية متعددة فى السـعودية وقطر والكويـت والبحرين وتدعيم القواعد العسـكرية الموجودة فى المحيط الهندى والبحر المتوسـط، وزيادة عدد القوات والامكانات فى المنطقة مع الحماية الكاملة للكيان الصهيونى، طالبان وإيصالهاللسـلطة فى أفغانسـتان. الحلف العسـكرى المكون من أمريكا إسـرائيل تركية، المبيعات الهائلة

للأسلحة للدول العربية المحيطة بالخليج الفارسی، البارجات والإنشاءات البحرية فی المنطقة وجزء من الإجراءات للتواجد والتأثير والتحكم بدول المنطقة والتدخل المباشر فی سياساتها الداخيلة.ولذلک فإن الوجود العسکری للولايات المتحدة فی المنطقة يعد لازماً لترسيخ الهيمنة الأمريکية على المستوى الدولی. (المصدر نفسه، ٢٠١٢م: ١٢٨-١٢٩) يقول الشاعر فی تقييم الواقع السياسی العربی والإسلامی والعالمی: «الواقع السياسی العربی .. ملعب أمريکی يلعب فيه اثنان وعشرون لاعباً، فريق منهم فی الجهة الشرقية وفريق فی الجهة الغربية. يختلفون ويتناحرون على متابعة الکرة، لکنهم جميعاً يتفقون على قاعدة لعب واحدة.والأهداف التی يسعون إلی تحقيقها، فی هذا المرمی أو ذاک هی کلها فی النتيجة لا تخرج عن نطاق الملعب. أما الواقع السياسی الإسلامی فهو محکمة تضع القرآن فی قفص الإتهام وتطلب منه أن يقسم على القرآن أن يقول الحق ولا شیء غير الحق!

أما الواقع السياسی العالمی فهو مسرح يعرض نصاً مؤلفته ومخرجته وممثلته..أمريکا. والجمهور فی المواقع الثلاثة مربوط إلی الکراسی بالقوة.. ممنوع عليه التدخين أو المشارکة أو الاحتجاج. ومسموح له فقط بأن يصفق أو يطبل أو يقول "يحيا العدل"!» (alsakher.com)

فی قصيدة "شؤون داخلية" يتکلم الشاعر عن التدخّل الأمريکی فی شؤون البلاد العربية قائلاً:

وطَنی ثَوبٌ مُرَقّعْ / کُلّ جُزءٍ فيهِ مصنوعٌ بِصنَعْ / وعلى الثّوبِ نُقوشٌ دَمويّهْ / فرّقتْ أشکالَها الأهواءُ / لکنْ / وحّدتْ ما بَينَها نفسُ الهَويّهْ :/ عِفّةٌ واسِعةٌ تَشقی / وعِهْرٌ يَتمتّعْ !/××/ وَطَنی: عِشرونَ جزّاراً / يَسوقونَ إلی المسلَخِ / قطعانَ خِرافٍ آدميّهْ ! /وإذا القطعانُ راحتْ تتضرّعْ /لم تَجِدْ عيناً ترى / أَو أُذُناً من خارجِ المسلخِ .. تسمَعْ / فطقوسُ الذّبحِ شأنٌ داخِليّ / والأصولُ الدُوَليّهْ / تَمنعُ المسّ بأوضاعِ البلادِ الدّاخليّهْ / إنّما تسمَحُ أن تَدخُلَ أمريکا علينا / فی شؤونِ السّلمِ والحَربِ / وفی السّلْبِ وفی النّهْبِ / وفی البيتِ وفی الدّربِ / وفی الکُتُبِ / وفی النّومِ وفی الأکلِ وفی الشُربِ / فإذا ما ظلّتِ التّيجانُ تَلْمَعْ / وإذا ظلّت جياعُ

لكوخ / تَستجدى بـــ×××× لِتدفَعْ / وكِلابُ القَصْرِ تَبلَعْ / وإذا لم يبقَ من كُلِّ أراضينا / سِوى مترٍ مُربعٌ / يَسَعُ الكُرسيّ والوالى / فإنّ الوَضْعَ فی خيرٍ ../ وأمريكا سَخيّهْ !/××/ فرّقَتْنا وحدَةُ الصّفّ / على طَبلٍ وَدَفّ / وَتَوحّدْنا بتقبيلِ الأيادى الأجنَبيّهْ ./عَرَبٌ نحنُ .. ولكنْ / أرضُنا عادتْ بِلا أرضٍ / وعُدنا فوقَها دونَ هويَهْ ./ فَبحقِ البيتِ /.. والبيتِ المُقَنّعْ / وبجاهِ التّبَعيّهْ / أعطِنا يا ربِّ جنسيّةَ أمريكا / لكى نحيا كِرامَاً / فی البِلادِ العَربيَهْ ! (مطر، ٢٠١١م: ٩١)

يقوم الشاعر أيضا بترسيم الحروب الأمريكية على البلدان ونهب الثروات وجنايات جنوده فی إغارة البيوت، فينكر التدخل الأمريكی فی الثقافة العربية والغزو الثقافی الذی شنّه على العرب وأخذ هويتهم العربية وأمركتهم. فالشاعر يدعوا الله سبحانه وتعالی يمنحه جنسية أمريكية لكی يحيی كراماً فی بلاده العربية، لأنّ العرب ليسوا كراماً فی بلادهم. «ينظر المستكبرون إلى العالم نظرة استعلائية خاصة ومن خلال ما يستحوذ عليهم من مرض نفسی، هذا المرض الذی جعلهم لايعيرون أية أهمية للشعوب ولايحسبونها فی عداد العالم.» (مؤسسة الإمام الخمينی للثقافة، ١٤٢٣ق: ١١) فی قصيدة "السيدة والكلب" يستنكر الشاعر أحمد مطر هذه النظرة الاستعلائية من قبل الأمريكيين الأجانب إلی الشعوب العربية ويقوم بمقارنة بين رفاهية العملاء الأمريكيين وطبقات الشعوب رافضاً هذا الظلم الفاحش بالنسبة لهم، حيث يقول:

يا سيدتی . . هذا ظلم!/ كلب يتمتع باللحم/ وشعوب لاتجد العظم!/ كلب يتحمم بالشامبو/ وشعوب تسبح فی الدم!/ كلب فی حضنک يرتاح/ يمتص عصير التفاح/ وينال القُبلةبالفم!/ وشعوب مثل الأشباح/ تقتات بقايا الأرواح/ وتنام باثناء النوم!/ Who are they?/ قومی / Do not mention them/ قومک هم أولی بالذم/ وبحمل الذلة والضيم/ هذا ظلم يا سيدتی/ أين الظلم؟؟/ ومن المتلبس بالجرم؟!/ أنا دللت الكلب ولكن ... هم/ أعطوه مقاليد الحكم!. (مطر، ٢٠١١م: ١٤٧)

– الحكام الأمريكيون (جورج بوش نموذجاً)

قام جورج بوش باحتلال العراق عسكرياً عام ٢٠٠٣م ولقد تسببت هذه الحرب

بأكبر خسـائر بشـرية فی المدنيين فی تاريخ العراق وتاريخ الجيش الأمريكی منذ عدّة عقود. يقول الشـاعر فی قصيدة سـاخراً من جورج بوش وسياسـته المسـاندة للكيان الصهيونی:

أهذا الّذی يأكلُ الخبز شـربا / ويحسب ظل الذبابة دُبّا / ويمشی مكبّا / كما قد مشی بالقمـاط الوليد ..؟ / أهذا الذی لم يزل ليس يدری /بـأیّ الولايات يعنی أخوه / ويعيا بفرز اسمه إذ ينادی / فيحسب أنّ المنادی ابوه / ويجعل أمر السماء بأمر الرئيس / فيرمی الشـتاء بجمر الوعيـد / إذالم ينزل عليه الجليـد؟ /أهذا الذی لا يسـاوی قلامة ظفر / تـودی عن الخبـز دور البديل / ومثقال مرّ /لتخفيف ظل الدمـاء الثقيل / وقطرة حبر / تـراق علی هجـوه فی القصيد..؟ / أهذا الغبیّ الصفيق البليـد / إله جديد ؟ / أهذا الهراء .. إلـه جديد / يقوم فيُحنی له كل ظهر / ويمشـی فيعنو له كل جيـد / يُؤنِّب هذا, ويلعن هذا / ويلطـم هذا, ويركب هذا / ويزجی الصواعق فی كل أرض / ويحشـو المنايا بحب الحصيـد / ويفعـل فی خلقه مايريد؟ / لهذا الإله / أصعِّر خدِّی / وأعلن كفری / وأشـهر حقـدی / وأجتازه بالحذاء العتيق / وأطلب عفو غبار الطريق / إذا زاد قربا لوجه البعيد / وأرفع رأسی لأعلی سماء / ولو كان شنقا بحبل الوريد / وأصرخ ملء الفضاء المديد: / أنا عبد رب غفور رحيم / عفو كريم / حكيم مجيد / أنا لسـت عبدا لعبد مريد / أنا واحد من بقايا العباد / إذا لم يعد فی جميع البلاد / سـوی كومة من عبيد العبيد / فأنزل بلاءک فوقـی وتحتی / وصُبَّ اللهيب, ورُصَّ الحديد / أنا لن أحيد / لأنی بكلّ احتمال سـعيد / مماتی زفاف, ومحياى عيد / سـأرغم أنفک فی كل حال / فإما عزيز.. وإما شـهيد (مطر، ۲۰۰۸م: ۱۱۷)

«ويتحدث الشـاعر مطر عن زعيم النظام العالمی الجديد الذی أطلق إبان هجمات سـبتمبر بأن ما يقوم به من حرب ضد ما يسميه الإرهاب إنما هی العدالة المطلقة، وقد تناسـی هذا الإله الجديد كما يسـميه مطر أن العدالة المطلقـة لا تكون إلا لله الواحد. وبعـد هذا التمرد والخروج من دين هذا الإله المزيّف يعلن مطر أنه لن يتنازل قيد أنملة عن كرامته وأرضه حتی وإن لاقی فی سبيل ذلک الويلات والصعاب وأصناف البلاء.» (مداحش، ۲۰۱۲م: algomhoriah.net) يقوم الشـاعر بترسـيم الصورة الكاريكاتيرية

الغاية فى السخرية لجورج بوش، واصفاً إياه بالخوف والتفاهة، فهو الذى يخاف من ظل الذباب ويمشــى مقمطاً كالطفل. يستخدم الشاعر الأســلوب المبالغة الذى يعدّ من أبرز العناصر الكاريكاتيرية ويصنع نوعاً من المفارقة الساخرة فى تصوير المهجو. فيتكلم عن ظلمه وجرائمه التى لطالما ارتكبها بسبب زهوه وطيشه الذى أذهب بعقله فاصبح جاهلاً أحمــق بحيث يجعل نفســه فى مكانة الله تعالى. فيصب عليــه كل معانى الحماقة والجهالة والخفة والطيش. فالشاعر الحر يصعّر خدّه ويقطّب الجبين لهذا الفرعون الزاهى ويكفره ويشــهر الحقد والكره له ويجتازه بالحذاء فينكره فاخــراً بكرهه وإباءه له، فلا يحنو إلّا لله الواحد القهّار. فيتحدّى الشــاعر جورج بوش بكلّ قوّتــه وقدرته ويذكرنا جناياته وجرائمه فى اعتداءه على العراق والشــعب العراقى، وعلى ما يبدو أنّ الشــاعر فى هذا المقام يمثل الشعب العراقى ويضحّى بنفسه فى سبيل بلده العراق، فإمّا ينتصر ويرغم أنف العدوّ مقتدرا وإمّا يستشــهد وينال الفوز العظيم، ففى كلاالحالتين هو سعيد إمّا بشهادته وإمّا بعزّته وفخره.

ومجمل الكلام هو أنّ أمريكا هى الشــيطان فى رأى الشــاعر حيث يقول فى قصيدة «خلق»: فى الأرضِ/ مخلوقــانْ:/ إنسٌ ../ وَأمْريكانْ! (مطر، ٢٠١١م: ١٤٢) كما صرح بهذا الإمام الخمينى (ره) فى كلامه عن أمريكا قال: "أمريكا الشيطان الأكبر"، ونحن نرى أن الله تعالى فى كلامه عن المخلوقات يقسّــمهم إلى الإنس والجن فى قوله تعالى ﴿وَما خَلَقْتُ الْجِنَّ وَالإِنْسَ إِلاَّ لِيَعْبُدُونِ﴾ (الذاريات: ٥٦) إن مطر بسبب تأثره بالقرآن الكريم والاقتباس من مضامينه العالية وآياته الشــريفة استلهم هذه الآية جاعلاً أمريكا مكان الجنّ المتمثلة فى الشيطان سادّاً إيّاها مسدّه مطلقاً الخاص على العام.

ب. الشعب الأمريكى

كما قلنا إنّ صورة الشــعب الأمريكى فيها الجيّد وفيها الخبيث وإنها صورة ملتهبة، مذبذبة بين الســلبية والإيجابية والشــاعر مرة ينظر إلى الشــعب الأمريكى قدوةً لشعبه العربى خاصة حينما ينتقد من شــعبه المسلم ويهجوه على سلبياته ونقصه يجعل الشعب الأمريكى قدوة وأســوة لأمته العربية، وتارة يصفه بالغباء بنقده اللّاذع وســخريته المرّة.

كما نراه في قصيدة يتكلم عن الشعب العربي على لسان الرئيس الأمريكي أوباما، داعياً الشعب العربي إلى التبعية من الشعب الأمريكي وجعلها قدوة في التعامل مع الحكام ومسائلهم:

لِجَميعِ الأعرابِ شُعوباً أو حُكّاما:

... أنَا أُمثولَةُ شَعْبٍ يأبى / أن يَحكُمَهُ أحَدٌ غَصبًا / ونِظامٍ يَحتَرِمُ الشَّعبا / وَأنا لَهُما لا غَيرِهِما / سأُقَطِّرُ قَلبي أنغاما / حَتّى لَو نَزَلَتْ أنغامي / فَوقَ مَسامِعِكُمْ.. ألغاما / فامتَثِلوا.. نُظُماً وَشُعوباً / وَاتَّخِذوا مثلي إلهاما / أمّا إن شِئتُمْ أن تَبقوا / في هذي الدُّنيا أنعاما / تَتَسوَّلُ أمْنَاً وَطَعاما / فَأُصارِحُكُمْ.. أنّي رَجُلٌ / في كُلِّ مَحَطّاتِ حَياتي / لَمْ أُدخِلْ ضِمْنَ حِساباتي / أن أرعى يوماً أغناما. (مطر، ٢٠١١م:٢٥١)

يريد الشاعر أن يأخذ من كلّ شيء إيجابياته ويترك سلبياته له هو، فيأخذ من الشعب الأمريكي، وعيه وذكاءه ورفضه قبول حكم الغاصبين وإباءه الرضوخ امام المزوّرين العملاء فيشيد بها تحريضاً شعبه العربي على الحكام.

في لافتة "حالات"، «لأجل السخرية والتهكم حاول الشاعر الكشف عن زيف إدعائنا بأننا شعوب إسلامية تهتم لأمر الإسلام في حياتها وتحاول جاهدة تطبيق تعاليمه السمحة، فعمد إلى إقامة مقابلة بين حالين في لافتة (حالات)، حالنا نحن الشعوب التي ندعي بأنّنا شعوب إسلامية، وحال الشعوب الأوربية التي غالباً ما ننعتها بأنّها شعوب كافرة، ولغرض صدمنا بكذب دعوانا أجل الشاعر الكشف عن تناقضنا إلى خاتمته التي سبقها بعدّة نقاط لجعلها مهولة صادمة، حتى تهزّنا من الأعماق وتكشف عن زيفنا وعن صدقهم.» (السعيدي، ٢٠٠٨م: ٢٣٤) فقال:

بالتّمادي / يُصبِحُ اللّصُّ بأوربّا / مُديراً للنوادي ./ وبأمريكا / زعيماً للعصاباتِ وأوكارِ الفسادِ./ و بأوطاني التي / مِنْ شرعها قَطْعُ الأيادي / يُصبِحُ اللّصُّ/.. رئيساً للبلادِ ! (مطر، ٢٠٠٨م: ٣٤)

يقابل الشاعر زيف العرب المسلمين بصدق الشعوب الكافرة ويعتبر هذا الوصف إيجابياً لدى الأمريكيين بحيث يبرزون صورتهم الصادقة الحقيقة، قصداً للإقتداء بهم في الصدق ويشيد بقيم عُليا مما هو موجود في بلاد المشركين. ففي هذه اللافتة قام

الشـــاعر بإقامة مقابلة بين الشعوب الإســـلامية والأوروبية الأمريكية قائلاً: «انظر إلى الوباء المســـمّى (أميركا).. إنّه خليط عجيب من الألوان والأجناس والأوطان والأديان والأفكار، لكنّه فى قضاياه الكبرى متماسک ومربوط بحزام المواطنة. ثم انظر إلينا نحن الذين نملک كل شـــروط الكتلة، لـــترى أن امتيازنا الوحيد هو أننا شـــعب بإمكان أى مواطن فيه أن يكفّر جميع المواطنين، ويحجز الجنة التى عرضها الســـماوات والأرض..له وحده ، بل بلغ الإعجاز لدينا أنّ الواحد منّا يســـتطيع أن يُكوّن من نفسه "فرقة ناجية"، ثمّ لا يلبث نصفه الأيمن أن يعلن انشـــقاقه على نصفه الأيسر!» (www.alsakher.com) إنّ أحمـــد مطر يصف أهـــل زمانه ومعاصريه بالغباوة والجهل فى زمن تكون سمته البارزة العلم والوعى بالأمور مســـتخدماً الأســـلوب الســـاخر وعبر إيجاد التضاد بين الواقعى واللاواقعـــى يقوم بطرح مســـائل لا توائم مع العُرف مخاطبـــاً مواطنيه رادعاً إيّاهم من توجيه أيّـــة إهانة مهما صغرت، إلى أمريكا وهكذا يقوم بتجريح المســـتعمرين ونقدهم وسخريتهم عبر استخدام عنصر المفارقة. (مختارى، ١٣٩٢ش؛ ١٣٣) ويحكى فى قصيدته "افتراء" عن إنســـان يتحاور مع نفســـه موجّهاً رسالةً إلى شـــعب أمريكا وأنه لا داعى لوصفه غبياً لأنه الغباء نفســـه. شـــعب أمريكا غبى/كف عن هذا الهُراء/لا تدع للحقد/ أن يبلغ حد الافتراء/ قل بهذا الشعب ما شئت/ ولكن لا تقل عنه غبيا/ أيقولون غبياً/ للغباء؟! (مطر، ٢٠١١م: ٢٣١).

النتيجة

من خلال البحث هذا يمكننا الوصول إلى بعض النتائج منها:

- إن أمريكا فرضت نفســـها على الثقافة الغربية وأخذت زمامها وأصبحت رائدها التى تقودها وتحاول أيضاً الأخذ بالقيادة فى منطقة الشرق الأوسط التى ترتكب لأجلها أشنع الجرائم والجنايات، القضية التى أثارت نوعاً من الإنزجار والكراهية لأمريكا أو باصطلاح آخر أمريكافوبيا – لو صح هذا التعبير – فى هذه المنطقة.

- إن أحمد مطر فى ترسيم الصورة الأمريكية ذهب نهج قائد الثورة الإسلامية الإمام الخمينى (ره) فى تقســـيم نظرته إلى الحكومة الأمريكية والشـــعب الأمريكى حيث يتخذ

موقفـاً عدائيـاً بحتاً تجاه الحكومة الأمريكية بحيث لايقبل أىّ تطبيع معها، أمّا بالنسـبة للشـعب الأمريكى فنرى الشـاعر مذبذباً فى رؤيته ويكون تصويره ملتهب بين السلبية والإيجابية كما نشاهد النظرة نفسها فى الأدب العربى عامة.

– كلّما يتكلّم الشاعر عن أمريكا من موضع (الآخر)، يقوم بمقارنة بينها وبين البلاد العربية فى موضع (أنا أو نحن أو العرب)، فيقابلهما مرّة بوصف الآخر الظالم مقابل (نحن) المظلوم، والآخر المسـتعمِر مقابل العرب المسـتعمَر المتخلّف المنخـدع المنبهر بالآخر، راجياً اسـتيقاظ العرب لاسـتعادة كرامته الإنسـانية عبر التمرّد على تغطرس الآخر وكسر هيمنته وجبروته.

– إنّ الصورة الأمريكية فى شـعر "مطر" تعتبر من (التشـويه السلبى) الذى يكون فى حالة العداء ولكن عدائيته هذه لم تؤدّ إلى تكوين الصورة السلبية للآخر بل حاول أحمد مطر أن ينقد أمريكا وجرائمها الّتى تكوّن هذه الصورة الواقعية السـلبية، إذن بدت لنا الصورة الأمريكية (المسـتعمرة) فى الأدب العربى وفى شـعر أحمد مطر مشوهة إلّا قليلا وهذا التشويه يعود إلى ماهيتها الواقعية، كما أنّ الشاعر يقصد إثارة مشاعر العداء تجاه الآخر ومشاعر الولاء والتضامن والتوحد تجاه الذات أو الأنا أو النحن، وبذلك تتحول الصورة إلى وسيلة من وسائل التعبئة النفسية.

المصادر والمراجع

القرآن الكريم.

پروينى، خليل. (١٣٩١ش). الأدب المقارن (دراسات نظرية وتطبيقية). تهران: سمت.

پروينى، خليل وهادى نظرى منظم وكاوه خضرى. (٢٠١٢م). «صورة ماياكوفسـكى فى شـعر عبدالوهاب البياتى وشـيركوبيك هس دراسة صورولوجية فى الأدب المقارن». مجلة إضاءات نقدية فى الأدبين العربى والفارسى. السنة الثانية. العدد الثامن. صص ٧٥-٥٥.

حافظ وهيب، حسـين. (لاتا). اسـتراتيجية الإدارة الأمريكية الجديدة إزاء الشرق الأوسط. مركز دراسات دولية. العدد السادس والأربعون. بغداد.

الحمدانى، نوافل يونس. (٢٠١٢م). الصورولوجيا فى السرد الروائى عند مهدى عيسى الصقر. مجلة ديالى. العدد الخامس والخمسون.

حيدريان شهرى، احمدرضا. (١٣٩٣ش). پژوهشى در انديشه هاى سياسى اشعار احمد مطر.

فصلنامه لسان مبين. سال پنجم. شماره پانزدهم. صص ۲۳-۱.
السعيدی، عبدالكريم. (۲۰۰۸م). شعرية السرد فی شعر أحمد مطر. لندن: دارالسياب.
غيبی، عبدالأحد وليلا جباری. (۱۳۹۳ش). يحيی سماوی مظهر آمريكايی ستيزی در شعر معاصر عراق. فصلنامه نقد ادب معاصر عربی. سال چهارم.
فؤاد، محمد. (لاتا). الغضب والتمرّد فی شعر أحمد مطر. لامک: لانا.
گارودی، روژه. (۱۳۹۲ش). آمريكاستيزی چرا؟. ترجمه جعفر ياره. چاپ نهم. تهران: انتشارات كانون انديشه جوان.
مؤسسة الإمام الخمينی الدولية للثقافة والفن والدراسات. (۱٤۲۳ق). أمريكا فی فكر الإمام الخمينی. ترجمة: معروف عبدالمجيد. انتشارات سطر. الطبعة الأولی.
ماجدة، حمود. (۲۰۰۰م). مقاربات تطبيقية فی الأدب المقارن دراسة. من منشورات اتحاد الكتاب العرب.
مختاری، قاسم و جواد سپهری نيا و سميرا جوكار. (۱۳۹۲ش). طنز سياسی – اجتماعی در انديشه های عبيد زاكانی و احمد مطر. كاوشنامة ادبيّات تطبيقی (مطالعات تطبيقی عربی – فارسی(۲۳۱- . سال سوّم. شماره ۱۲. صص ۱٤٦-۱۲۱.
مرسلی، فاطمه. (۲۰۱۲م). تأثير الصحوة الإسلامية علی أمن ومصالح أمريكا فی الشرق الأوسط وشمال أفريقا. «المقالات المختارة لمؤتمر الشباب والصحوة الإسلامية العالمی». (الجزء الثانی). صص ۱٦۱-۱۲۱.
مطر، أحمد. (۲۰۱۱م). المجموعة الشعرية. الطبعة الأولی. بيروت: دار الحرية.
مطر، أحمد. (۲۰۰۸م). مختارات. الطبعة الأولی. لامک: لانا.

المصادر الإنترنتية

عادل مداحش، أحمد مطر .. شاعر التمرد والحرية؛ الخميس ۰٤ أكتوبر-تشرين الأول ۲۰۱۲م.
http://www .algomhoriah.net/newsweekarticle.php?sid=162486
اليوسفی، محمد لطفی. أمريكا فی الأدب العربی.. مستوطنات بيضاء. «فی ندوة آمريكا فی الأدب والفنون العربية... صحيفة الراية. الأحد ۲۸/۱۲/۲۰۰۸م/.
http://www.raya.com/newspages/6bf03379-328e-425e-8650-bbaff5bf5943
حسن، عبدالرحيم. الشاعر أحمد مطر لـ"العالم": قصيدتی هی "لافتة" تحمل صوت التمرد. (۰۹-۱۱-۲۰۰٦) http://www.alsakher.com/showthread.php?t=108783
لقاء موقع الساخر مع أحمد مطر، (۲۰-۱۱-۲۰۱۲).
http://www.alsakher.com /showthread.php?t=164650.

إضاءات نقدية (فصلية محكّمة)

السنة السادسة ـ العدد الرابع والعشرون ـ شتاء ١٣٩٥ش/كانون الأول ٢٠١٦م

صص ٧٣ ـ ٣٩

أسلوبية الانزياح في سورة الحديد المباركة

مرتضى قائمي (الكاتب المسؤول)*

اسماعيل يوسفي**

جواد محمدزاده***

الملخَّص

يتناول هذا البحث ظاهرة الانزياح على المستوى الإيقاعي، والدلالي، والتركيبي في سورة الحديد المباركة، والتي تعد من أبرز سمات الأسلوبية. إن الانزياح مصطلح يبرز في قدرة المبدع على اختراق المتناول المألوف، أو كما يقال إنه مضاد لما هو معتاد. الغرض الرئيسي من هذه التقنية هو مفاجئة المتلقي وإثارة دهشته؛ لأنها تخالف القواعد المألوفة في المعيار اللغوي والقرآن الكريم هو المثل الأعلى للنص الأدبي الذي بإمكاننا أن نرى فيه التراكيب المنزاحة والعبارات المعدولة عن القانون النحوي والصرفي. رصدنا في هذا المقال الظواهر المنزاحة في المعيار اللغوي في المستويات الثلاثة الإيقاعي، والدلالي، والتركيبي، بحيث تشير النتائج إلى أنّ أكثر الأنماط المنزاحة انتشاراً في السورة حدثت في المستوى النحوي (التركيبي) بما فيه من التناوب والحذف والالتفات. أمّا في المستوى الإيقاعي فتبيّن لنا أنّ التكرار –تكرار اللفظ، والتكرار الصوتي، وتكرار الفواصل- كثر تواتره في السورة وجاء أكثره لتأكيد المعنى وتقريره في ذهن القارئ كما أنه يخلق موسيقى جميلة أنيقة. تطرقنا في المستوى الدلالي إلى الاستعارة التمثيلية بوصفها انتقالاً من اللغة ذات اللغة المطابقة إلى اللغة الإيحائية والتي ساعدت إلى تشكيل لوحة فنية قائمة على التصوير. أمّا في المستوى النحوي فعالجنا التناوب والالتفات والحذف كالظواهر الأسلوبية التي جاءت كثيراً ما لغرض الإيجاز والتوسّع في المعنى.

الكلمات الدليلية: سورة "الحديد" المباركة، الأسلوبية، الانزياح الصوتي، الانزياح الدلالي، دلالة التراكيب، الالتفات، التحليل اللغوي.

*.أستاذ مشارك في قسم اللغة العربية وآدابها بجامعة بوعلي سينا، همذان، إيران

Mortezaghaemi2@gmail.com

**. طالب مرحلة الدكتوراه في اللغة العربية وآدابها، جامعة بوعلي سينا، همذان، إيران

***. طالب مرحلة الدكتوراه في اللغة العربية وآدابها، جامعة بوعلي سينا، همذان، إيران

تاريخ الوصول: ١٣٩٥/٤/١ش تاريخ القبول: ١٣٩٥/١٠/٢٠ش

المقدمة

امتاز القرآن الكريم بأسلوبه الذی يختص به ولا يدانيه أسلوب آخر؛ لأنه يتضمن لغة عربية متطورة استثارت العقل البشری ويحتوی على البناء اللغوی المتين والنظم البلاغی الوافی، وهذا يعنی أنَّ القرآن الكريم قد جاء فی مفرداته وتراكيبه وعباراته بأسلوب عربی يخرج كثيراً ما عن المألوف والمعهود فی لغة العرب، الأمر الذی قد أدّى إلى إفحام العرب بحجّته وسحرهم ببلاغته. هذا النص المنزاح يجعل النقاد أن يغوصوا فی أعماق بحر القرآن؛ ليكشفوا أسراره ويستنبطوا أصوله ويستبينوا قيمته وجماله ومن الاتجاهات النقدية الجديدة التی تتيح للباحث أن ينظر فی النص القرآنی ويهتم بلسانه هی الأسلوبية والباحث الأسلوبی ينظر إلى النص ليحقّق من خلال ذلک وظائف أسلوبية وجمالية تُحدث تأثيرا خاصّاً فی المتلقی وهی فرع من فروع الدرس اللغوی الحديث يهتم ببيان الخصائص التی تميز كتابات أديب ما، أو تميز نوعاً من الأنواع الأدبية بما يشيع فی هذه أو تلک من صيغ صرفية مخصوصة أو أنواع معينة من الجمل والتراكيب، أو مفردات يؤثرها صاحب النص الأدبی. إنّ علم الأسلوب هو الإطار النقدی الذی يحتضن قضية الانزياح فالانزياح يعنی: الخروج والانحراف عن لغة المعيار لصنع الكلام الأدبی الجميل، بعبارة أخرى هو «استعمال المبدع للغة مفردات وتراكيب وصور استعمالا يخرج بها عمّا هو معتاد ومألوف بحيث أن يؤدی ما ينبغی له أن يتّصف به من تفرّد وإبداع وقوّة جذب وأسر.» (ويس، ٢٠٠٥م: ٧) والأسلوبية اتصلت اتصالا وطيدا بالانزياح وإنّ النقاد ومنظّری الأسلوبية يتخذون فی هذا المجال مسلكين؛ أحدهما يذهب إلى أن بالأسلوبية يتعين جانب من سمات الانزياح والآخر تتفق فيه طائفة من النقاد ومن بينها جون كوهن على أن الأسلوب نوع من الانزياح والأسلوبية تدرس الانزياحات؛ حيث يقول: «فالأسلوب هو كل ما ليس شائعاً ولا عادياً ولا مطابقاً للمعيار العام المألوف وبهذا أنه انزياح بالنسبة إلى معيار، أی أنه خطأ، ولكنه خطأ مقصود.» (كوهن، ١٩٨٦م: ١٥) أما فی المقالة هذه فقد اعتبر الانزياح أساسا للبحث والنقد وتهدف إلى استجلاء الظواهر الانزياحية فی سورة "الحديد" وقدجاءت فی هيكلها العام على مقدمة وثلاثة مستويات، حيث دخلنا إلى المستوى الأول وسمّيناه "الانزياح الصوتی"؛ حاولنا

دراســة مستويات الإيقاع في سورة الحديد من خلال المحسنات الصوتية حيث خصصنا لــه مبحثا مهمّاً وهو دراســة صفات الحروف وتلاؤمها مع المعنى. أما المســتوى الثاني فعنوانه "الانزياح الدلالي" وقســمناه إلى المبحثين؛ فالمبحث الأول دار حول الاستعارة التي هي أســاس كل انزياح؛ فبيّنّا أنواعها وخصائصها الجمالية، أماالمبحث الثاني فقد خصصنــاه لجمالية المفارقة والتقابل الدلالي، وحاولنا أن نبرز بعض خصائصهما الفنية. أما المســتوى الثالث فقد عنوناه بـ "الانزيــاح التركيبي"، وقدخصصنا له ثلاثة مباحث؛ الأول: التقــديم والتأخــير، والثاني: الحذف، والثالث: الالتفات، حيث تلمســنا مواضع الجمال في خروج كل منها عن الأساليب النمطية.

أسئلة البحث

يسـعى هـذا البحث إلى الإجابة عـن عـدة أسئلة رئيسـية وهـي: ١- أي نمط من أنماط الانزياح يعد أكثر انتشاراً في السورة؟ ٢- ما هي جمالية أنماط الانزياح والغرض الرئيسي من العدول؟ ٣- ما هو معيار التنزيل للخروج عن المتداول والمألوف؟

فرضيات البحث

أمّــا فرضيات البحث فهي: - إنّ الانزياح التركيــبي (النحوي) بما فيه من التناوب، والحذف، والالتفات والتقديم؛ يعدّ أكثر انتشاراً في السورة. - إنَّ معيار الانزياح في هذه الســورة هو النحو والبلاغة وكثيرا ما نرى أن القرآن الكريم يعدل عن القوانين المسلّمة والمألوفة في هذه العلوم. - يختلف الغرض الجمالي للانزياح باختلاف السياق الذي ورد فيه؛ لكن غرضه الأســاس هو حث المتلقي على المتابعة والتفكير وتشــكيل لوحة فنية قائمة على التصوير.

خلفية البحث

القرآن الكريم -كما هو المعلوم- بحر شاسع وفيه كثير من المعارف والعلوم فكان من القديم ولايزال محط أنظار المحققين؛ فالفقيه يستنبط منه الأحكام الشرعية والنحوي يبني عليه قواعد التركيب والصيــغ، والبياني يبحث فيه عن طرق الفصاحة والبلاغة وهكذا

كل باحث في أي علم يجد فيه ضالته المنشودة؛ أمّا بالنسبة للدراسات التي دارت حول القرآن الكريم في العصر الحديث نجد أنها كثرت تلك الدراسات التي تمحورت حول الأسلوبا لقرآني، منها دراسة الظواهر الأسلوبية في كثير من السور القرآنية منها:

١. رسالة ماجستير "سورة الواقعة دراسة أسلوبية" كتبها بلال سامي قسم اللغة العربية، جامعة دمشق. تناولت هذه الدراسة في ثناياها سورة "الواقعة" وفق المنهج الأسلوبي الذي يتخذ بمستوياته المختلفة في الدرس اللساني الحديث (الصوتي، والصرفي، والنحوي، والبياني) إضافة إلى الجوانب النفسية.

٢. رسالة "مستويات أسلوبية في سورة مريم" كتبها فيصل حسين، جامعة القدس المفتوحة. يتحدث الكاتب في هذه الرسالة عن ثلاثة مستويات (الصوتي، واللفظي، والتركيبي) في سورة مريم، كنموذج للإعجاز القرآني الأسلوبي.

٣. مقالة "الإعجاز البياني للقرآن الكريم من خلال أسلوبية الانزياح دراسة وصفية – تطبيقية" كتبتها آفرين زارع، مجله دراسات في اللغة العربية وآدابها، السنة الثانية، العدد الخامس. استهدفت هذه المقاله بدراستها الموجزة بوضع اصبعها على إعجاز القرآن معالجة مدى استيعابيته من خلال دراسه نماذج من النص الشريف دراسة وصفية – تطبيقية على أسلوبية الانزياح بأنواعه الثلاثه: الاستبدالية والتركيبية والصوتية.

٤. مقالة "سبک شناسی سوره مریم (ع)" كتبها محمد خاقاني ومحمد جعفر خاقاني، فصلية لسان مبين، السنة الثانية، العدد الأول. تحاول هذه الدراسة أن تعالج ما في سورة مريم (ع) من علاقات ترابطية والترادف والمشترک اللفظي والتكرار والإفراد والدلالة الصوتية مستعينة باللسانيات والأسلوبية.

أما بالنسبة لهذه السورة، تجدر الإشارة إلى مقالة "التقابل الدلالي في سورة الحديد" لرعد حسين الهديل، المطبوعة في مجلة جامعة الأنبار للعلوم الإسلامية، حيث يعتبرها من السمات الأسلوبية وعرّف الباحث فيها مفهوم التقابل وقسمها إلى التقابل الدلالي والظرفي و.. لكن من الوجهة الأسلوبية ما رأينا مقالة حولها وأنها لم تدرس من قبل على أساس أسلوبية الانزياح وهذه الدراسة ستختص بها وستحللها تحليلا على أساس الانزياح كشفاً لبعض جوانب بيانية- جمالية للسورة.

تحديد المصطلح

يعد الانزياح من الظواهر المهمّة وبخاصّة فى الدراسات الأسلوبية التى تدرس النص الأدبى على أنه لغة مخالفة للمألوف والعادى وهى ظهرت من بطن الدراسات الأسلوبية التى تكمن مهمتها الأساسية فى التركيز على العناصر الجوهرية والداخلية للعمل الفنى. فقد تنبه الدارسون المسلمون القدماء إلى سمة بارزة من سمات الأسلوب العربى هى سمة المراوحة بين الأساليب والانتقال المفاجئ من أسلوب إلى آخر ومن صيغة إلى أخرى، وقد أطلقوا على هذه الظاهرة مصطلحات عدة منها: المجاز والنقل والانتقال والتحريف والانحـراف والرجوع والالتفات والعدول والصرف والانصراف ومخالفة مقتضى الظاهر وشـجاعة العربية والحمل على المعنـى والترك ونقض العادة وغـير ذلک. (هنداوى، ٢٠٠٢م: ١٤١) وهـذه المصطلحات جميعهـا دوال لمدلول واحد. وعند تأملنا لها نلاحظ منها مجموعة تفتقر إلى اللّياقة كـ: "الاختلال-الانتهاک-الإطاحة – المخالفة –الشناعة –العصيان" فضلا عن اسـتغناء الكثير من الباحثين العرب عن اسـتعمالها إذ سنجد أن المتبقـى منها ثلاثة، على حد رأى أحمد ويس- هذا الرأى الذى كان ميلنا إليه- وهى: (الانزيـاح، الانحراف، العدول) وإذا كان للمرء أن يختار من بينها، فسـنختار الانزياح؛ لأنـه الترجمة الأدق لمصطلح "écart" وأن العدول والانحـراف قد يحملان معان أخرى بلاغية، غير التى نجدها فى الانزياح عند الدراسة الأسلوبية للنصوص. (ويس، ٢٠٠٥م: ٧)

مفهوم الانزياح فى اللغة والأدب وعلم الأسلوب

إنّ الانزياح، مادته "زيح" من باب الانفعال أى ذهب وتباعد. زاح الشىء يزيح زَيحاً وزُيوحاً زِيوحاً وزَيَحاناً وأزحتُهُ وأزاحَه غيره. (ابن منظور، ١٩٧٩م: مادة زيح) وينبغى الإشـارة إلى أن هذا اللفظ إنما هو ترجمة للمصطلح الفرنسى "écart" واصطلاحاً يعنى: خروج التعبير عن السـائد أو المتعارف عليه قياسـاً فى الاستعمال، رؤية ولغة وصياغة وتركيباً. (اليافى، ١٩٩٥م: ٩٢) أما نور الدين السد فيقول: «الانزياح هو انحراف الكلام عن نسقه المألوف، وهو حدث لغوى، يظهر فى تشكيل الكلام وصياغته، ويمكن بواسطته

التعرف على طبيعة الأسلوب الأدبى، بل يمكن اعتبار الانزياح هو الأسلوب الأدبى ذاته.» (نور الدين، ١٩٩٧م: ١٧٩)

أمّا الغرض من الانزياح فى العمل الأدبى فهو جلب انتباه المخاطب إلى الموضوع ليترسخ فى ذهنه فذلک لا يتحقق إلا باجتهاد وتعميق فكرى فى فهمه ليحتاج إلى كد الذهن واجتهاده فى إدراک الموضوع. كلما يكثر كدنا الذهنى لفهم الموضوع الغريب، بالطبع ستكثر اللذة التى تنتج عن فهمه. كما يقول شكلوفسكى فى مقالته: «من تقنية الفن هو تغريب الموضوعات وتعقيد الصور. يخلق التعقيد ليزيد اللذة؛ لأن عملية الفهم الحسى، لها نهاية جمالية وإذا كان الأكثر طولاً فهو أجمل.» (شيرى، ١٣٨٠ش: ٩)

فالانزياح فى المفهوم الأسلوبى هو قدرة المبدع على انتهاک واختراق المتناول المألوف، سواء أكان هذا الاختراق صوتياً أم صرفياً أم نحوياً أم معجمياً أم دلالياً؛ ومن ثم يحقق النص انزياحاً بالنسبة إلى معيار متواضَعٍ عليه، لذا تبقى اللغة الإبداعية هى التى تسمح بهذه الخلخلات اللغوية ضمن النصوص بحملها من النفعية البلاغية إلى الفنية الجمالية؛ وهذا كله وفقاً لأفكار وتداعيات خاصة، فى إطار أمنى ومواقف محددة تمليها طبيعة المواضيع المتناولة فى ضمن النصوص، حيث «إنه من غيرالمجدى حصر الكلام فى تكرار جمل جاهزة، كل واحد يستعمل اللغة لأجل التعبير عن فكرةخاصة فى لحظة معينة، يستلزم ذلک حرية الكلام واستقلالية الخوض فيه وبه بارتياح، فى رحاب لغة فنية أدبية تجعل الجمالية و التأثير غايتَيها.» (كوهن، ١٩٨٦م: ١٠١) ومن الجدير أن نشير إلى العلاقة التى توجد بين الانزياح والتغريب وهذا ما أشير إليه فى كتاب "النص والأسلوبية"، حيث يقول: إن التغريب هو مفهوم يقصد منه كما يقول (شكلوفسكى): نزاع الألفة مع الأشياء التى أصبحت معتادة، أى هو مضاد لما هو معتاد. (ابن ذريل، ٢٠٠٠م: ٢٧)

مفهوم الانزياح فى التراث الإسلامى

فى التراث الإسلامى نجد إشارات ولمحات لمفهوم العدول مع اختلاف المصطلح، وعدم دراسته وتحليل مكوناته، فقد أجمع الدارسون المسلمون قديما على أن أسلوب القرآن

العظيم خارج عن المألوف من كلام البشر، وهذا يبين تنبه العرب إلى هذه الظاهرة الأسلوبية بمفهوم مغاير. إن ادّعاء ورود "ظاهرة الانزياح" من الثقافة الغربية إلى الثقافة العربية ليس بصحيح وهذا هو ظاهر الأمر؛ لأنّ هذا الفن فى التراث النقدى الإسلامى القديم كان موجودا وكذلک بالشكل الشائع والبارز، بحيث قد أدرک النقاد المسلمون القدامى والبلاغيون فنيّة الإبداع، وحددوا بذلک مستويين فى اللغة: الأول مستواها المثالى فى الأداء العادى وهو كلام النحاة واللغويين، والثانى: مستواها الإبداعى الذى يعتمد على اختراق هذه المثالية وانتهاكها وهو كلام البلاغيين. (عبد المطلب، ١٩٩٤م: ٢٤٨) نجد أن هؤلاء الدارسين، وبخاصة المفسرين قد تجاوزوا التعامل العاطفى مع النص إلى التعامل الفعلى الذى يقوم على معالجة النص من زاوية التركيب والوقوف عند المستويات الدلالية للألفاظ فى سياقها الجديد، وعلاقة كل ذلک بالكلام العربى، كما خاضوا فى مباحث بلاغية وأسلوبية. (تحريشى، ٢٠٠٠م: ٦٥) وكان هذا العدول له مسميات عديدة تدعم مقولة عدولهم كـ"التوسع" و"الالتفات" و"الضرورة الشعرية". (بولحواش، ٢٠١٢م: ٣٤) فشعراء العرب اهتموا بظاهرة الانزياح فى أشعارهم منذ قديم العهد بمصطلحات أخرى؛ ومن أقوى المصطلحات القديمة تعبر عن مفهومها هو "العدول"، وهذا قد ورد فى أكثر كتب النقد واللغة والبلاغة، مثل كتاب الخصائص لابن جنى (ت٣٢٢هـ)، ومفتاح العلوم للسكاكى (ت٣٩٥هـ) ودلائل الإعجاز للجرجانى (ت٤١٧هـ) وغيرها من المؤلفات. (ويس، ٢٠٠٢م: ٣٧) وقد كثر ورود كلمة "الخروج" فى دراسات الإعجاز القرآنى مثل قول الأصمعى: «إن الشىء إذا فاق فى حسنه قيل له خارجى.» (ابن جنى، لاتا: ٤٨) أما الخروج عند ابن جنى فهو خرق للأصول، قال: «لقد حذفت العرب الجملة والمفرد والحرف وليس الشىء من ذلک إلا عن دليل عليه وإلا كان فيه ضرب من تكليف علم الغيب من معرفته.» (المصدر نفسه: ٣٦٢) أما الرمانى فقد استعمل مبدأ "نقض العادة" ليبين الأسلوبية النوعية للقرآن، فقال: «إن العادة كانت جارية بضروب من أنواع الكلام معروفة منها: الشعر، ومنها السجع، ومنها الخطب، ومنها الرسائل، ومنها المنثور الذى يدور بين الناس فى الحديث، فأتى القرآن بطريقة مفردة خارجة عن العادة، لها منزلة فى الحسن تفوق به كل طريقة.» (الرمّانى،

لاتا: ١٠٢) في حين استعمل عبد القاهر الجرجاني مصطلح العدول في وصف الكلام الأدبي إلى جانب القول الشعري العادي واللحن فقال: «اعلم أن الكلام الفصيح ينقسم إلى قسمين: قسم تعزى المزية والحسن فيه إلى اللفظ، وقسم يعزى ذلک فيه إلى النظم، فالقسم الأول للكناية والاستعارة والتمثيل الكائن على حد الاستعارة، وكل ما فيه على الجملة مجاز واتساع وعدول باللفظ عن الظاهر، فما من ضرب إلا وهو إذا وقع على الصواب و على ما ينبغي، أوجب الفضل والمزية.» (الجرجاني، ١٩٧٨م: ٤٢٩ و٤٣٠)

معيار الانزياح

من أهم الأسئلة التي تطرح عن الانزياح هو هل هناک حد بين لغة المعيار ولغة العدول؟ يعرّف المعيار على أنه النظام اللغوي الذي ينبغي على المتكلم إتباعه ليحقق أداءً لغوياً فصيحاً، واعتماداً على هذا المعيار تحدّد درجة الفصاحة عند كل فرد، ويطلق على هذا المعيار الذي يخرج عنه العدول بمسميات كثيرة منها: «الاستعمال الدارج والمألوف والشائع والوضع الجاري ودرجة الصفر والسنن اللغوية.» (سامح ربابعة، ٢٠٠٣م: ٣٥) إن مصطلح "درجة الصفر للكتابة" الذي أطلق عليه رولان بارت هو مفهوم حديث يلتقي مع حديث القدماء عن "الأصل" و"أصل الوضع" وإن درجة الصفر صفة تطلق على الخطاب الذي تدل فيه كل كلمة على ما وضعت له في أصل اللغة. (المصدر نفسه: ٥٥) أما لغة العدول فليس لها حدّ إلا أن يؤدّي إلى تحطيم العلاقات بين المكوّنات اللغوية لتصل إلى الإبهام وذلک بمخالفة قوانين اللغة مخالفة صريحة، يعتقد ليج أن اللغة الأدبية لها الأكثر تعقيداً بالنسبة إلى اللغات الأخرى. (صفوی، ١٣٧٣ش: ٣٨) إنَّ الموضوع الآخر في الانزياح الذي تجدر الإشارة إليه هو أنه لا يعدّ كل انحراف أسلوباً، إذ لا بد أن يصاحبه وظيفة جمالية و تعبيرية وكما قال شفيعي كدكني يجب على الانزياح أن يتّصف بميزتين: الأول: مراعاة الأصل الجمالي: إن الغرض من الأصل الجمالي هو أن هذا التجاوز يسبب شعوراً جمالياً لدى القارئ والثاني: الاتصال "Communication": إنه يتيح للمخاطب فرصة ليفهم احساس الكاتب في حدود الشعر. (شفيعي كدكني، ١٣٨٦ش: ١٣)

اتخـذت ظاهرة الانزيـاح أنماطا مختلفة من ناحيـة تنوعاته أو تحققاتـه العينية في النصـوص الأدبية ولها الأشـكال المختلفة؛ لذا، إن المقالة هذه تسـتفيد من رؤية جون كوهن وتصنيفه وتعتمد على أهم أنماطها وهو المسـتوى الاستبدالي "الدلالي" والمستوى التركيبي فسنجد أنّ الانزياح في كل محور من المحورين "التركيب والاستبدال" سيخالف قاعدة محدّدة، وهذا مخطّط يوضح عتبات البحث.

١. الانزياح الإيقاعي

الدراسـة الصوتية تعد المحور الأول للدخول إلى النـص الأدبي وبداية الولوج إلى عالمه و فهمه وإحسـاس بوعي لما فيه من قيم جمالية، فالصوت هو الوحدة الأساسـية للغة التي يتشـكل منها النص الأدبي، لأنَّ الألفاظ أصوات ذات جرس نتخذها كوسيلة للتعبير عن الدلالات أو الخواطر التي تجول بأذهاننا. (الخولي، ١٩٦١م: ٢٦٧) إن منـابع الموسـيقى الظاهرة في الكـلام الأدبي معروفة تماما، فهناك أولا: الموسـيقى النـابعة من تآلـف أصوات الحـروف في اللفظة الواحدة، والحروف أصوات متفاوتة الجرس، يقـرع بعضها بعضا حين تجتمع في اللفظ، وينتج عن تناغم قرعها سلم موسيقى جميل. (عاصي، لاتا: ١٢٢) ثانيا: الموسـيقى النابعة من تآلف مجموعات الموسيقى اللفظية حين ينتظمها التركيب في الفقرات والجمل، فالألفاظ المفردة تقـرع الألفاظ المفردة المجاورة لها سابقا ولاحقا، وينجم عن تناسق تقارعها سلالم موسيقية جميلة. (المصدر نفسه: ١٢٢) وتستند موسيقى التركيب النثرى في سورة الحديد المباركة على مرتكزين: أولاً: انسجام الألفاظ وتآلـف أصواتها، وقد بحثه القدماء تحت عنـوان فصاحة الألفاظ مفردة ومجتمعة. ثانياً: الإيقـاع الموسيقى الذى ينشـأ من وجـود بعض المحسنات البديعية في التركيب.

أ. تلاؤم اللفظ مع المعنى

يتناول المستوى الصوتي تلاؤم اللفظ مع المعنى من حيث موسيقى الحروف كما قال تعالـى ﴿اعْلَمُوا أَنَّمَا الْحَيَاةُ الدُّنْيَـا لَعِبٌ وَلَهْوٌ وَزِينَةٌ وَتَفَاخُرٌ بَيْنَكُـمْ وَتَكَاثُرٌ فِي الْأَمْوَالِ وَالْأَوْلَادِ﴾ (الحديـد: ٢٠) جاء في هذه الآية في وصـف الدنيا كلمات "لعب، لهو، زينة، تفاخر، تكاثر" والآن نتطرق إلى بيان الصفات التي توجد في أي حرف من حروف هذه

الكلمات كي نصل إلى التناسب الموجود في لفظ الكلمات مع معناها. قبل أن نتطرق إلى صفات الحروف وتأثيرها على المعنى، علينا بتقديم موجز عن صفات الحروف وتقسيماتها من حيث القوة والضعف. أقسام الصفات من حيث القوّة والضّعف تنقسم قسمين: صفات قويّة وصفات ضعيفة.فالصفات القوية اثنتا عشرة صفة وهي:الجهر، والشدّة، والاستعلاء، والإطباق، والإصمات، والصفير، والقلقلة، والانحراف، والتكرير، والتفشي، والاستطالة، والغنة. وأقواها: القلقلة، فالشدّة، فالجهر، فالإطباق، فالاستفال، فالباقي والصفات الضعيفة ست وهي: الهمس، والرخاوة، والاستفال، والانفتاح، والذلاقة، واللّين. أمّا صفات التوسط فلا توصف بقوة، ولا ضعف. (محيسن، ١٩٩٧م: ٩٧) والأحرف الشديدة ثمانية هي: الألف والقاف والكاف والجيم والطاء والدال والتاء والباء. وأمّا الحروف الرخاوة فهي خمسة عشر حرفاً هي: الهاء والغاء والعين والخاء والسين والشين والصاد والضاد والظاء والثاء والذال والزاي والياء والواو والفاء. والحروف المتوسطة بين الشدّة والرخاوة هي خمسة اللام والنون والعين والميم والراء. (زرقة، ١٩٩٣م: ٩١)

توزع صفات حروف كلمات "لعب، لهو، زينة، تفاخر، تكاثر" في هذه الآية الكريمة حسب الجدول كما يلي:

أولاً. كلمة "لعب"

الصوت	الصفات القوية	الصفات الضعيفة	عدد الصفات القوية	عدد الصفات الضعيفة
اللام	الجهر والانحراف	التوسط والانفتاح والاستفال والإذلاق	٢	٤
العين	الجهر والإصمات	التوسط والانفتاح والاستفال	٢	٣
الباء	الجهر والشدة والقلقلة	الاستفال والانفتاح والإذلاق	٣	٣

فهذه الكلمة تحتوي على سبع عشرة صفة، سعبة منها قوية وعشرة منها ضعيفة فهي من حيث اشتمالها على الصفات الضعيفة تعد كلمة ضعيفة.

ثانياً. كلمة "لهو"

الصوت	الصفات القوية	الصفات الضعيفة	عدد الصفات القوية	عدد الصفات الضعيفة
اللام	الجهر والانحراف	التوسط والانفتاح والاستفال والإذلاق	٢	٤
الهاء	الإصمات	الهمس والرخاوة والاستفال والانفتاح	١	٤
الواو	الجهر والإصمات	الرخاوة والاستفال والانفتاح واللين والاذلاق	٢	٥

فتوجد في هذه الكلمة سبع عشرة صفة خمسة منها قوية واثنتا عشرة منها ضعيفة فهي كلمة ضعيفة جدا من حيث اشتمال حروفها على الصفات الضعيفة.

ثالثاً. كلمة "زينة"

الصوت	الصفات القوية	الصفات الضعيفة	عدد الصفات القوية	عدد الصفات الضعيفة
الزاء	الجهر والإصمات والصفير	الرخاوة والاستفال والانفتاح	٣	٣
الياء	الجهر والإصمات	الهمس والرخاوة والاستفال والانفتاح	٢	٤
النون	الجهر والغنة	التوسط والاستفال والانفتاح والإذلاق	٢	٤
التاء	الشدة والإصمات	الهمس والاستفال والانفتاح	٢	٣

فمجموع الصفات الواردة في كلمة "زينة" ثلاث وعشـــرون، تســـعة منها قوية وأربع عشرة منها ضعيفة فهي كلمة ضعيفة أيضا.

رابعاً. كلمة "تفاخر"

الصوت	الصفات القوية	الصفات الضعيفة	عدد الصفات القوية	عدد الصفات الضعيفة
التاء	الشدة والإصمات	الهمس والاستفال والانفتاح	٢	٣

الفاء	-	الهمس والرخاوة والاستفال والانفتاح والإذلاق	٠	٥
الألف	الجهر والإصمات	الرخاوة والاستفال والانفتاح واللين	٢	٤
الخاء	الاستعلاء والإصمات	الهمس والرخاوة والانفتاح	٢	٣
الراء	الجهر والانحراف والتكرير	التوسط والاستفال والانفتاح والإذلاق	٣	٤

فكلمة "تفاخر" تحتوى ثمانى وعشرين صفة، تسعة منها قوية وتسع عشرة منها ضعيفة فهى بالجملة كلمة ضعيفة جدا.

خامساً. كلمة "تكاثر"

الصوت	الصفات القوية	الصفات الضعيفة	عدد الصفات القوية	عدد الصفات الضعيفة
التاء	الشدة والإصمات	الهمس والاستفال والانفتاح	٢	٣
الكاف	الشدة والإصمات	الهمس والاستفال والانفتاح	٢	٣
الألف	الجهر والإصمات	الرخاوة والاستفال والانفتاح واللين	٢	٤
الثاء	الإصمات	الهمس والرخاوة والانفتاح	١	٣
الراء	الجهر والانحراف والتكرير	التوسط والاستفال والانفتاح والإذلاق	٣	٤

فكلمة التكاثر تحتوى على ثمانى وعشرين صفة، عشرة منها قوية وثمانى عشرة منها ضعيفة. فمن خلال هذا البحث نرى أن الكلمات التى استعملت صفات للحياة الدنيا كلها ضعيفة من حيث التلفظ به لأنها تحتوى على صفات ضعيفة أكثر من الصفات القوية وكما نعلم أن الله تعالى يخبر فى هذه الآية عن حقيقة الدنيا وما هى عليه، ويبين غايتها وغاية أهلها، بأنها لعب و لهو، تلعب بها الأبدان، وتلهو بها القلوب، وهذا مصداقه ما هو موجود وواقع من أبناء الدنيا، فإنا نجدهم قد قطعوا أوقات أعمارهم بلهو القلوب، والغفلة عن ذكر الله وعما أمامهم من الوعد والوعيد، ونراهم قد اتخذوا دينهم لعبا ولهوا، بخلاف أهل اليقظة وعمال الآخرة، فإن قلوبهم معمورة بذكر الله، ومعرفته ومحبته، وقد أشغلوا أوقاتهم بالأعمال التى تقربهم إلى الله، من النفع القاصر والمتعدى فناسب

أن يستعمل الله تعالى هذه الكلمات ذات الصفات الضعيفة لوصف الدنيا كى يشير إلى حقيقته الكامنة على كثير من عباده. وقال الطباطبائى ذيل هذه الآية: بعد ما بين حال الفريقين فى الآخرة شرح حال الحياة التى اطمأن بها الفريق الثانى، وأشير إلى من محقرات الأمور التى لا يركن إليها العقلاء فضلا عن الاطمئنان بها بأن الحياة الدنيا عرض زائل وسراب باطل لا يخلو من هذه الخصال الخمس المذكورة: اللعب واللهو والزينة والتفاخر والتكاثر وهى التى يتعلق بها هوى النفس الإنسانية ببعضها أو بجميعها. (الطباطبائى، ١٩٩٧م: ١٧٠)

ب. ظاهرة التكرار

التكرار لغة واصطلاحا

التكرار لغة: الكرّ: الرجوع . والكرُّ مصدر كرّ عليه يكرّ كرّاً وكروراً وتكراراً. وكرّر الشيء: أعاد مرة أخرى. وكرّرت عليه الحديث: إذا رددته عليه. والكر: الرجوع على الشيء، ومنه التكرار. (ابن منظور، ١٩٧٩م: مادة كرر) واصطلاحاً: التكرار هو «تناوب الألفاظ وإعادتها فى سياق التعبير بحيث تشكّل نغماً موسيقياً يتقصّده الناظم فى شعره أو نثره لإفادة تقوية النغم فى الكلام، وإفادة تقويم المعانى الصورية أو تقوية المعانى التفصيلية.» (هلال، ١٩٨٠م: ٢٣٩) يهدف البحث فى هذا الفصل إلى محاولة التعرف على محاور التكرار وأنماطه فى هذه السورة الكريمة التى تمثلت فى التكرار اللفظى وتكرار الفاصلة وتكرار العبارة ودور هذه المحاور فى بناء الآيات فهذه الأنواع من التكرار تجذب الانتباه، وتعزز دلالة النغم، وتؤلف نوعا من الانسجام الصوتى المحبب.

أولاً. التكرار اللفظى

التكرار اللفظى هو نمط من أنماط التكرار الشائعة ويشكل المصدر الأول من مصادر القرآن التكرارية وهذا النوع من التكرار يعد أبسط أنواع التكرار وأكثرها انتشاراً فالتكرار اللفظى هو تكرار أصوات بعينها، ويمكن لهذا التكرار أن يولد إيقاعاً داخلياً فى النص القرآنى، ومن أمثلة التكرار اللفظى تكرار لفظ "الله" لجلالته فى هذه السورة الكريمة والذى تكرر ثلاثين (٣٠) مرة. مثل قوله تعالى: ﴿لِئَلَّا يَعْلَمَ أَهْلُ الْكِتَابِ أَلَّا يَقْدِرُونَ عَلَى

شَـيْءٍ مِّن فَضْلِ اللهِ وَأَنَّ الْفَضْلَ بِيَدِ اللهِ يُؤْتِيهِ مَن يَشَاءُ وَاللهُ ذُو الْفَضْلِ الْعَظِيمِ﴾ (الحديد: ٢٩) كمـا نرى أن لفظتى "الفضل والله" تكـررا وجملة "والله ذو الفضل العظيم" تذييل يعم الفضل الذى آتاه الله أهل الكتاب المؤمنين بمحمد (ص) وغيره من الفضل.

ثانياً. تكرار الفاصلة القرآنية

قبـل البدء بهذا الموضوع يجب أن نحدد موقع الفاصلـة فى الآية القرآنية فمنهم من عدّهـا آخـر كلمة فى الجملة أى فى الآيـة قد يكون فيها عدة جمل وهنا سـوف تتعدد الفاصلة فى الآية الواحدة، ومنهم من عد الفاصلة آخر الكلمة فى الآية وهذا هو القول المشـهور والفاصلة هى الكلمة الأخيرة من كل فقرة وجمعها فواصل سميت بذلك، لأن الكلامين ينفصلان عندهمـا. (وهبة وكامل، ١٩٨٤م: ١٩٧) قـال الباقلانى: «الفواصل فهى حروف متشـاكلة فى المقاطـع يقع بها إفهام المعانى وفيها بلاغة والأسـجاع عيب لأن السـجع يتبعه المعنى والفواصل تابعة للمعانى.» (باقلانى، ١٩٥٤م: ٢٧٠) إذا تتبعنا فواصل سـورة الحديد ومدى تأثيرها بالنغمة الموسيقية فسوف نجد فواصل ذات إيقاع منظـم وجميل فنجد أيضاً تنوعـاً فى فواصلها وإن بدت متشـابهة لانتهائها بحرف الميم والـراء، أما صـوت الراء له تميـزه فى الفواصل القرآنية لهذه السـورة، فقد بلغ تكراره "١١" مرة، (قَدِير، بَصِير، كَبِير، خَبِير، الْمَصِير، يَسِـير، الأمُـور، الصُّدُور، الْغُرُور، الْغُرُور وفَخُـور) منها ما جاء مسـبوقاً بصوت اليـاء المدّية بتكرار يبلغ سـت "٦" مرات، أو مسـبوقاً بصوت الواو المدّية ولكن بشكل يبلغ خمس "٥" مرات فقط. ومن المعروف أن صوت الراء هو صوت فموى لثوى مكرر أو لمسى مجهور، وهى من الأصوات المتوسطة بين الشـدة والرخاوة. (أنيس، لاتا: ٥٨) وفى المرتبة التالية لحرف الراء يظهر لنا حرف الميم، مسـبوقاً بصوت الياء المدية، فقد بلغ تكراره "١٠" مرات (الْحَكِيم وعَلِيم ورَّحِيم وكَرِيم والْعَظِيم وكَرِيم والْجَحِيم والْعَظِيم والرَّحِيم والْعَظِيم) وصوت الميم هو صوت يتميز بالجهر والوضوح السـمعى، وهو صوت مجهور لا هو بالشـديد ولا الرخو بل مما يسمى بالأصوات المتوسـطة وأنه أنفى مرقق. (المصدر نفسـه: ٤٨) ويتشـابه مع الواو والياء المديتين إذا سـبق بأحدهما من حيث الجهر والترقيق الذَين من صفات الحروف المركبة

وهـذه الصفـة الصوتية تجعل من فاصلة الميم للآيات القرآنيـة التى التزمت بها، فاصلة تلائم الموقع والموقف والمناسبة التى وضعت فيها.

ثالثاً. تكرار الجملة فى الفاصلة القرآنية

هذا النوع من التكرار موجود بكثرة فى النص القرآنى لاسيما فى هذه السورة الكريمة وهذا بتكرار جملة بأكملها فى نهاية الآية. أراد القرآن الكريم أن يجسّـد المعانى من خلال تكرار العبارات والألفاظ التى تلائم مقتضى الحال حتى تؤثر فى السامعين وتجعلهم يعيشون الموقف بأوضح صورة وأجمل بيان. من أمثلة تكرار العبارة فى هذه السورة قوله تعالى:

﴿وَلَا يَكُونُوا كَالَّذِينَ أُوتُوا الْكِتَابَ مِن قَبْلُ فَطَالَ عَلَيْهِمُ الأَمَدُ فَقَسَتْ قُلُوبُهُمْ وَكَثِيرٌ مِّنْهُمْ فَاسِقُونَ﴾ (الحديد: ١٦)

﴿وَلَقَدْ أَرْسَلْنَا نُوحًا وَإِبْرَاهِيمَ وَجَعَلْنَا فِي ذُرِّيَّتِهِمَا النُّبُوَّةَ وَالْكِتَابَ فَمِنْهُم مُّهْتَدٍ وَكَثِيرٌ مِّنْهُمْ فَاسِقُونَ﴾ (الحديد: ٢٦)

﴿مَا رَعَوْهَا حَقَّ رِعَايَتِهَا فَآتَيْنَا الَّذِينَ آمَنُوا مِنْهُمْ أَجْرَهُمْ وَكَثِيرٌ مِّنْهُمْ فَاسِقُونَ﴾ (الحديد: ٢٧)

اللافـت للنظر أنَّ فواصل الآيات فى هذه الأمثلة تحتوى علـى تكرار جملة "وَكَثِيرٌ مِّنْهُمْ فَاسِقُونَ" حيث نجد الجرس الموسـيقى من خلال هـذا التكرار مع تصور المعانى ومثل قوله أيضا:

﴿لِئَلَّا يَعْلَمَ أَهْلُ الْكِتَابِ أَلَّا يَقْدِرُونَ عَلَى شَيْءٍ مِّن فَضْلِ اللهِ وَأَنَّ الْفَضْلَ بِيَدِ اللهِ يُؤْتِيهِ مَن يَشَاءُ وَاللهُ ذُو الْفَضْلِ الْعَظِيمِ﴾ (الحديد: ٢٩)

﴿سَابِقُوا إِلَى مَغْفِرَةٍ مِّن رَّبِّكُمْ وَجَنَّةٍ عَرْضُهَا كَعَرْضِ السَّمَاءِ وَالْأَرْضِ أُعِدَّتْ لِلَّذِينَ آمَنُوا بِاللهِ وَرُسُلِهِ ذَلِكَ فَضْلُ اللهِ يُؤْتِيهِ مَن يَشَاءُ وَاللهُ ذُو الْفَضْلِ الْعَظِيمِ﴾ (الحديد: ٢١)

﴿إِنَّ الْمُصَّدِّقِينَ وَالْمُصَّدِّقَاتِ وَأَقْرَضُوا اللهَ قَرْضًا حَسَنًا يُضَاعَفُ لَهُمْ وَلَهُمْ أَجْرٌ كَرِيمٌ﴾ (الحديد: ١٨)

﴿مَن ذَا الَّذِي يُقْرِضُ اللهَ قَرْضًا حَسَنًا فَيُضَاعِفَهُ لَهُ وَلَهُ أَجْرٌ كَرِيمٌ﴾ (الحديد: ١١)

يقصد من هذا التكرار تأكيد المعنى وتقريره فى ذهن القارئ كما أنه يخلق موسـيقى

جميلة أنيقة ترتاح لها الأذن ويطرب لها القلب.

ج. الجناس

يعد الجناس نوعاً من البديع وثيق الصلة بموسيقى الألفاظ، وهو «تشابه اللفظين في النطق، واختلافهما في المعنى.» (لاشين، ١٩٧٩م: ١٦٦) وهو من الحلى اللفظية والألوان البديعية التي لها تأثير بليغ، تجذب السامع وتحدث في نفسه ميلا إلى الإصغاء والتلذذ بنغمته العذبة، وتجعل العبارة على الأذن سهلة مستساغة، فتجد من النفس القبول، وتتأثر به أي تأثير، وتقع في القلب أحسن موقع (أنيس، ١٩٦٥م: ٤٤) ويأتي الجناس على أنواع مختلفة، وقد جاءت أغلبها في القرآن الكريم، أمّا من بين أنماط مختلفة من الجناس فهناك نوع ملحق بالجناس وهو جناس الاشتقاق الذي نراه كثيرا في هذه السورة حيث أصبح عينة أسلوبية في هذه السورة الكريمة وهو أن يجمع اللفظين المتجانسين اشتقاقٌ واحد (وهبة وكامل، ١٩٨٤م: ١٣٩) كقوله تعالى:

﴿مَن ذَا الَّذِي يُقْرِضُ اللهَ قَرْضًا حَسَنًا﴾ (الحديد: ١١) فـ"يقرض" و"قرضاً" مشتقان من القرض.

﴿...وَغَرَّكُم بِاللهِ الْغَرُورُ﴾ (الحديد: ١٤) كلمتان "غرّ" و"الغرور" مشتقتان من الغرر.

﴿مَا أَصَابَ مِن مُّصِيبَةٍ﴾ (الحديد: ٢٢) فـ"أصاب" و"المصيبة" مشتقان من مصدر واحد وهو صوب.

﴿الَّذِينَ يَبْخَلُونَ وَيَأْمُرُونَ النَّاسَ بِالْبُخْلِ﴾ (الحديد: ٢٤) فإن كلمتين "يبخلون" و"البخل" مشتقتان من البخل.

﴿لَقَدْ أَرْسَلْنَا رُسُلَنَا بِالْبَيِّنَاتِ﴾ (الحديد: ٢٥) في هذه الآية توجد كلمتان "أرسل" و"رُسُل" من مصدر واحد وهو رسل.

﴿فَمَا رَعَوْهَا حَقَّ رِعَايَتِهَا﴾ (الحديد: ٢٧) نرى في هذه الآية كلمتين "رعوها" و"رعاية" من أصل واحد وهو رعى.

﴿ويَغْفِرْ لَكُمْ وَاللهُ غَفُورٌ رَّحِيمٌ﴾ (الحديد: ٢٨) كذلك في هذه الآية، ف "يغفر" و"غفور" من أصل واحد وهو غفر. إن سرّ الجمال في جناس الاشتقاق هو أنّه يشيع في

الكلام نغمة موسيقيّة نابعة من التشابه فى اللفظ، كما يؤدى إلى حركة ذهنيّة تثير الانتباه عن طريق الاختلاف فى صيغة الكلمات، ويزداد الجناس جمالاً فى هذه السورة؛ لأنه ليس متكلفاً بل نابع من طبيعة المعانى التى يعبر عنها الله تبارک وتعالى.

٢. الانزياح الاستبدالى "الدلالى"

إنّ لغة الشعر أو النثر تزخر بالألفاظ والمترادفات فى شكلها العادى، ولكن عندما تخرج هذه المترادفات عن نمطها العادى فإنّه يدخل عليها ما يعرف بالانزياح، فتخرج وتعرض عن معناها الرئيسى و تلبس معانى أخرى، وهذا النوع من الانزياح يسمى الانزياح الدلالى (الحلوحى، ٢٠١١م: ٦) وبتعبير آخر، إن الانزياح الدلالى هو التجاوز من المؤشرات المعنوية التى تسيطر على استعمال اللغات فى لغة المعيار. والمحسنات التى تطرح فى إطار البديع والبيان "التشبيه، الاستعارة والمجاز والمفارقة" تعد فى مقال الانزياح الدلالى. (صفوى، ١٣٧٣ش: ٥٢) فى هذا اللون من الانزياح لا يكسر الحدود المتعارف فى بناء اللغة أو الجملة بل بواسطة أساليب المتعارف عليها يعبر عن مفهوم ليس متوقعاً فى العرف اللسانى.

أ. الاستعارة

الاستعارة تعد أسلوبا يخرج اللفظة من دلالتها المباشرة إلى دلالات أعمق وأوسع وهيمن أبرز الانزياحات الدلالية واهتم أهل الأدب والنقد بها اهتماما شديدا؛ فحظيت بالعناية والدراسة منذ أرسطو إذ يقول: «أعظم هذه الأساليب حقا هو أسلوب الاستعارة، فإنّ هذا الأسلوب وحده هو الذى لا يمكن أن يستفيد المرء من غيره وهو آية الموهبة، فإن أحكام الاستعارة معناه البصر بوجوه التشابه.» (طاليس، ١٩٦٧م: ١١٦-١٢٨) وردت الاستعارة فى سورة "الحديد" بمواطن من آياتها فجاءت بأجمل أساليب البيان تصويراً وأكثرها استخداماً فى هذه السورة الاستعارة التمثيلية منها قوله تبارک وتعالى: ﴿يَوْمَ يَقُولُ الْمُنافِقُونَ وَالْمُنافِقاتُ لِلَّذِينَ آمَنُوا انْظُرُونا نَقْتَبِسْ مِنْ نُورِكُمْ قِيلَ ارْجِعُوا وَراءَكُمْ فَالْتَمِسُوا نُوراً فَضُرِبَ بَيْنَهُمْ بِسُورٍ لَهُ بابٌ باطِنُهُ فِيهِ الرَّحْمَةُ وَظاهِرُهُ مِنْ قِبَلِهِ الْعَذابُ﴾ (الحديد: ١٣) وفى قوله ﴿ضُرِبَ بَيْنَهُمْ بِسُورٍ لَهُ بابٌ باطِنُهُ فِيهِ الرَّحْمَةُ

وَظاهِرُهُ مِنْ قِبَلِهِ الْعَذابُ﴾ فنّان رفيعان أولهما الاستعارة التمثيلية، شبّه بقاء المنافقين في حندس نفاقهم وظلامه بمن ضرب بينهم وبين النور الهادى سور يحجب كل نور، والفن الثانى المقابلة فقد طابق بين باطنه وظاهره وبين الرحمة والعذاب. إن الغرض بضرب السور بين المؤمنين والمنافقين، الخيبة بعد الطمع الذى يؤدى إلى الحسرة وضرب السور بينهم وجعل العذاب بظاهره والنعيم بباطنه قصد منه التمثيل لهم بأن الفاصل بين النعيم والعذاب هو الأعمال فى الدنيا وأن الأعمال التى يعملها الناس فى الدنيا منها ما يفضى بعامله إلى النعيم ومنها ما يفضى بصاحبه إلى العذاب فأحد طرفى السور مثال لأحد العملين وطرفه الآخر مثال لضده. (ابن عاشور، ١٩٨٤م: ٣٨٣)

ووردت الاستعارة التمثيلية كذلك فى هذه السورة، فى قوله تعالى: ﴿اعْلَمُوا أَنَّ اللهَ يُحْيِي الْأَرْضَ بَعْدَ مَوْتِها قَدْ بَيَّنَّا لَكُمُ الْآياتِ لَعَلَّكُمْ تَعْقِلُونَ﴾ (الحديد: ١٧) فى قوله :﴿اعْلَمُوا أَنَّ اللهَ يُحْيِي الْأَرْضَ بَعْدَ مَوْتِها﴾ استعارة تمثيلية، شبّه تليين القلوب بالذكر والتلاوة بعد قساوتها ونبوّها عن استماع الحق والعمل بأوامره بإحياء الأرض الميتة بالغيث من حيث اشتمال كل واحد منهما على بلوغ الشيء إلى كماله المتوقع بعد خلوّه عنه أو يكون استعارة تمثيلية لإحياء الأموات بأنه شبّه إحياءها بإحياء الأرض الميتة، وأن من قدر على الثانى قادر على الأول فحقّه أن تخشع القلوب لذكره.

وكذلك نرى نمطاً آخر من الاستعارة التمثيلية فى هذه الآية: ﴿اعْلَمُوا أَنَّمَا الْحَياةُ الدُّنْيا لَعِبٌ وَلَهْوٌ وَزِينَةٌ وَتَفاخُرٌ بَيْنَكُمْ وَتَكاثُرٌ فِي الْأَمْوالِ وَالْأَوْلادِ كَمَثَلِ غَيْثٍ أَعْجَبَ الْكُفَّارَ نَباتُهُ﴾ (الحديد: ٢٠) وفى قوله ﴿كَمَثَلِ غَيْثٍ أَعْجَبَ الْكُفَّارَ نَباتُهُ﴾ استعارة تمثيلية أيضا، فهو تمثيل للحياة الدنيا فى سرعة انقضائها وقلّة جدواها بحال نبات أنبته الغيث فاستوى وأعجب به الكافرون لأنهم أشدّ إعجابا بزينة الحياة الدنيا. وفى موضع آخر تلوح لنا الاستعارة التصريحية التبعية فى قوله تعالى: ﴿مَنْ ذَا الَّذِي يُقْرِضُ اللهَ قَرْضاً حَسَناً فَيُضاعِفَهُ لَهُ وَلَهُ أَجْرٌ كَرِيمٌ﴾ (الحديد: ١١) وفى قوله ﴿مَنْ ذَا الَّذِي يُقْرِضُ اللهَ قَرْضاً حَسَناً﴾ استعارة تصريحية تبعية، فقد شبّه الإنفاق فى سبيل الله بإقراضه ثم حذف المشبّه وأبقى المشبه به، والجامع بينهما إعطاء شيء بعوض ومعنى كونه حسنا أى خالصا من شوائب الرياء.

ب. التقابل الدلالي

التقابل لغةً: المُواجهة بين شيئين، يقال: قَبلَ نقيض بَعدَ، والقُبلُ والقُبُلُ نقيضُ الدُبرُ والدُبُرُ... والمُقابَلَة: المُواجهة والتَقابُل مِثلُه (الرازي، ١٩٨٢م: مادة قبل) فهو يعني وجود علاقة ضدية وقد عرَّف حديثاً أحمد الجاني التقابل الدلالي اصطلاحياً بأنّه «كل كلمتين تحمل إحداهما عكس المعنى الذي تحمله الأخرى.» (منال، ١٩٩٤م: ٥٠) إن هذه السورة مشحونة ومملوءة بهذه الظاهرة حيث نرى ذلك عينة أسلوبية فيها وجاءت هذه الظاهرة بأنماطها المختلفة منها:

أولاً. التقابل الظرفيّ

هو أن يقابل ظرفٌ بظرف سواء كان ظرف زمان أم مكان فقد يكون مطلقاً غير محدد -وهو الأغلب- سواء تعلق بالجهات "فوق + تحت +أسفل+بين+ خلف" أم بغيرها ففي سورة الحديد قال تعالى: ﴿وَمَا لَكُمْ أَلَّا تُنْفِقُوا فِي سَبِيلِ اللهِ وَللهِ مِيرَاثُ السَّمَاوَاتِ وَالْأَرْضِ لَا يَسْتَوِي مِنْكُمْ مَنْ أَنْفَقَ مِنْ قَبْلِ الْفَتْحِ وَقَاتَلَ أُولَئِكَ أَعْظَمُ دَرَجَةً مِنَ الَّذِينَ أَنْفَقُوا مِنْ بَعْدُ وَقَاتَلُوا وَكُلًّا وَعَدَ اللهُ الْحُسْنَى وَاللهُ بِمَا تَعْمَلُونَ خَبِيرٌ﴾ (الحديد: ١٠) التقابل بين ظرفي "من قبل ومن بعد" أي المنفقون قبل الفتح والمجاهدون قبله أعظم درجة في إنفاقهم وجهادهم لأن الزمان الذي قبل فتح مكة كان زمان ضعف المسلمين، لأن أهل الكفر كانوا أكثر العرب وكان الإنفاق والجهاد فيما قبل الفتح أشق على نفوس المسلمين لقلة ذات أيديهم وقلة جمعهم فالتقابل هنا لتفاوت درجات المنفقين بحسب تفاوت أحوالهم. (الهديل، لاتا: ٣٦٣)

ثانياً. التقابل الوصفي

هو تقابل الصفات ورد في قوله تعالى: ﴿وَلَقَدْ أَرْسَلْنَا نُوحًا وَإِبْرَاهِيمَ وَجَعَلْنَا فِي ذُرِّيَّتِهِمَا النُّبُوَّةَ وَالْكِتَابَ فَمِنْهُمْ مُهْتَدٍ وَكَثِيرٌ مِنْهُمْ فَاسِقُونَ﴾ (الحديد: ٢٦) فثم التقابل بين "مهتدٍ + فاسقون" والمهتدي الذي يؤمن ويصلي ويزكي على هدى والفاسقون: المشركون من عاد وثمود وقوم لوط واليمن والأوس فالمقابلة بين المهتد والفاسق لكن الغلبة للفاسق وهنا مقابلة بالضد فكان المراد أن فيهم من قبل الدين واهتدى ومنهم

من لم يقبل ولم يهتد. (الهديل، لاتا: ٣٦٣) ومن التقابل أيضاً قوله تعالى: ﴿هُوَ الأَوَّلُ وَالآخِرُ وَالظَّاهِرُ وَالبَاطِنُ وَهُوَ بِكلِ شَيءٍ عَلِيمٌ﴾ اللافت في هذه الآية يرى أن الله تعالى جاء فيها بأسلوب يغلب عليه طابعا عدوليا: الأَوَّلُ وَالآخِرُ وَالظَّاهِرُ وَالبَاطِنُ، التقابل هنا بين أسمائه الحسنى "الأول +الأخر" و"الظاهر +الباطن" الأول قبل كل شيء بغير، والأخر بعد بغير نهاية والظاهر ضد الباطن وفائدة التقابل هنا الإحاطة والعلم بكل شيء من الوجود في الأرض والسماء وهو عالم السرائرِ والخفياتِ وهو من عناصرالانزياح في النثر وهي صورة بلاغية تقوم على الجمع بين شيئين متنافرين لاعلاقة مكشوفة وصريحة تجمع بينهما.

ثالثاً. تقابل الجملة

وهو تقابل في سياق النصوص وهو تقابل الجملتين ففي سورة الحديد ورد قوله تعالى: ﴿هُوَالَّذِى خَلَقَ السَّماوَاتِ وَالأَرْضَ فِي سِتَّةِ أَيامٍ ثُمَّ اسْتَوَى عَلَى الْعَرْشِ يعْلَمُ مَا يلِجُ فِي الْأَرْضِ وَمَا يخْرُجُ مِنْهَا وَمَا ينْزِلُ مِنَ السَّماءِ وَمَا يعْرُجُ فِيهَا وَهُوَ مَعَكُمْ أَينَ مَا كُنْتُمْ وَاللهُ بِمَا تَعْمَلُونَ بَصِيرٌ﴾ (الحديد: ٤) التقابل بين "يعلم ما يلج في الأرض وما يخرج منها + وما ينزل من السماء وما يعرج فيها" التقابل بين فعلين ومتعلقيهما من الجار والمجرور والمعنى أي: يعلم ما ينفذ في الأرض كماء المطر وما يخرج من الأرض كأنواع النبات وما ينزل من السّماء كالأمطار والملائكة وما يصعد كالأبخرة والملائكة أيضا والغرض من هذا التقابل توسّع الإحاطة فلا يغيب الناس عن الله أينما كانوا وفي أي زمان وأي حال عاشوا والتقابل أيضاً هنا قائم بين "السّماء والأرض" وغالباً ما يقدم السماء على الأرض في أكثر المواضع تقابلها، إلا إن في هذه الآية قدم الأرض على السماء تبعا للتسلسل المنطقي إذ الأرض ملتصقة بحياة الإنسان المادية أكثر من لصوق السماء.(الطباطبائي، ١٩٩٧م: ١٥٢)

٣. الانزياح التركيبي

يحدث الانزياح التركيبي من خلال طريقة في الربط بين الدوال في العبارة أو التركيب أو الفقرة، وتختلف تراكيب العبارة الأدبية عن تركيب الكلام العادي أو النثر العلمي،

فالــكلام العادى يخلو إفرادا أو تركيبا من كل ميزة أو قيمة جمالية، على عكس العبارة الأدبيــة فإنها قابلة بأن تحمل فى كل علاقة مــن علاقاتها قيمة جمالية (قصبجى، ٢٠٠٣ م: ١٢٠) وإذا كان الانزيــاح الــدلالى يخضع للمفردات والتعابير على مســتوى المعنى والدلالــة، فإنّ الكلام فى الانزياح التركيبى، يخضع للتأليف والترتيب الذى يقوم بمقتضاه تحديد مكونات الجمل، أى يتعلق بالعدول عن ترتيب تركيب المادة اللغوية مع جاراتها فى السّــياق الذى ترد فيه؛ فكل تركيب خرج عن القواعد النحوية المعتادة وأصولها هو الانزيــاح التركيبى ومن أنماط الانزياح التركيبى التى ســنتناولها فى هذا الباب: التقديم والتأخير، الحذف والالتفات.

أ. التقديم والتاخير: **Permutation**

تتعلق ظاهرة التقديم والتأخير فى الجملة بالمســند والمســند إليه، فالأصل فى المبتدأ أن يســبق الخبر والفعل يســبق الفاعل، ولكن فى اللغة الشعرية يخرج الكلام عن أصله من خلال التقديم والتأخير، فيتأخر المبتدأ عن الخبر ويتقدم الفاعل على الفعل ويكمن وراء عمليــة الترتيب من تقديم وتأخير لطائف بلاغية قد لا تلمس أثرها وفق الترتيب المعيــارى لتراكيب اللغة. ومن النماذج المنزاحة عن المعيار النحوى فى ســورة الحديد المباركة تقديم جواب الشرط على جملة الشرط وأداته كقوله تعالى: ﴿وَهُوَ مَعَكُم أَينَ ما كُنتُم﴾ (الحديد: ٤) كما نرى إنّ جملة الجواب قد قدّمت على جملة الشرط بهدف الإثارة الذهنية واستســفار ذهن المتلقّى، انتظاراً لبقية التركيب. وقد تكون تقدمت، لأنّ المعنى فيه أكثر أهمية من المعنى الذى تظهره جملة الشرط، وتكون العبارة بهذا قد انحرفت عن المألوف اللغوى.

نمــط مألــوف "عــادى":	أداة الشــرط	جملة الشــرط	جملة الجواب:
	(١)	(٢)	(٣)
	أينما	كنتم	فهو معكم
نمط غير مألوف "منحرف":	جملة الجواب	أداة الشرط	جملة الشرط:
	وهو معكم	أينما	كنتم

إذا قصد التنزيل العزيز نقل الخبر بتركيز على جزء من أجزائه ولإظهار عنايته واهتمامه به، فإنّه يقدم ذلک الجزء فيدرک السّامع المعنى الجديد ومثال ذلک أيضاً تقديم جملة الجواب على جملة الشرط وأداته: ﴿وَقَد أَخَذَ مِيثَاقَكُم إِن كُنتُم مؤمِنِينَ﴾ (الحديد: ٨) إنّ الجملة الأساس فهی جملة توليدية فعلية جاءت طبقاً لنمط من أنماط الجملة الشرطية فی اللغة العربية هی: إن كُنتُم مؤمِنِينَ فقد أَخَذَ ميثَاقَكُم أمّا الجملة التی نراها فی التنزيل فهی جملة تحويلية كان التحويل فيها باستخدام عنصر التقديم. ومن النماذج الدالة على هذا النمط من الانزياح، تقديم شبه الجملة فی قوله تبارک و تعالى: ﴿إِنَّ ذَلِکَ عَلَى اللهِ يَسِيرٌ﴾ (الحديد: ٢٢) فكان على الأصل لابد أن يقال: إن ذلک يسير على الله؛ لأن الجار والمجرور "على الله" متعلق بـ"يسير" والأصل فی الكلام أن نأتی بالفعل أو شبهه ثم نأتی بمتعلقه ونراعی ترتيب الكلام والغرض من تقديم المجرور الذی كان من حقه أن يؤخر عن متعلَقه "يسير" هو إفادة الاختصاص أی ذلک الأمر المهم والخطير يسير على الله تعالى فقط لا غير إذ لو لم تقدم "على الله" على "يسير" لزعم البعض أن معناه هو أن ذلک الامر يسير على الله وعلى غيره على السواء قال الرازی: «وَفِی قوله تعالى إن ذلک على الله يسير قَوْلَانِ: أَحَدُهُمَا: إِنَّ حِفْظَ ذَلِکَ عَلَى الله هَيِّنٌ، وَالثَّانِی: إِنَّ إِثْبَاتَ ذَلِکَ عَلَى كَثْرَتِهِ فِی الْكِتَابِ يَسِيرٌ عَلَى الله وَإِنْ كَانَ عَسِيرًا عَلَى الْعِبَادِ.» (الرازی، ١٤٢٠ق: ٤٦٧) وختم الله الآية بهذا القول للدلالة على أن تقدير الحوادث قبل وقوعها والقضاء عليها بقضاء لايتغير لا صعوبة فيه عليه تعالى. (الطباطبائی، ١٩٩٧م: ١٧٤) وإفادة الاختصاص قوله تعالى: ﴿وَما لَكُمْ أَلاَّ تُنْفِقُوا فِی سَبِيلِ اللهِ وَلِلهِ مِيراثُ السَّماواتِ وَالْأَرْضِ﴾ (الحديد: ١٠) فيجوز تقديم الخبر على المبتدا، فتقديم الخبر خلافا للأصل لابد أن يكون لغاية معنوية أوجمالية فنية يحققها الجانب الأدبی للنص القرآنی، ولذا تقدم اللفظ المتعلق بجلال الله لإفادة الاختصاص.

ب. التناوب: Alternation

ويقصد به إحلال لفظ محل لفظ آخر، أو أداة محل غيرها، أو حرف محل ما يناظره وينقسم إلى تناوب فی الأفعال وتناوب فی الأسماء وآخر فی الحروف وفی بنية أكبر،

التنـاوب فى الجمل أو التركيب. (سـليمان، ٢٠٠٨م: ٩) قيمة التناوب أنه لا يثبت المعنى الكامن فى الكلمة الواردة فى السـياق فحسـب، بل تتم فى ذات الوقت عملية استحضار للكلمة المنوب عنها، وما ينجرّ عنها من معان، فتحدث عملية مزاوجة بين الكلمتين المنوب عنها والنائبة ومن ثمّ تزاوج المعنيين، مما يؤدّى فى النهاية إلى إثراء المعنى. (المصدر نفسه: ٩١) من الظواهر اللغوية المشـهورة التى يلعب فيها المعنى دورا بارزا هو ظاهرة التناوب فى الأفعال والتى يسمى أيضا بـ"التضمين النحوى" وهو يعنى إشراب فعل معنى فعل آخر ليعامل معاملته، ويجرى مجراه كما أشار إليه ابن هشام:«قد يشربون لفظاً معنى لفظٍ فيُعطونه حكمه، وذلک يسـمّى تضمينا وفائدته: أن تؤدى كلمةٌ مؤدّى كلمتين.» (ابن هشام، لاتا: ٣٠٥) نحو قوله تعالى: ﴿فَضُرِبَ بَيۡنَهُم بِسُـورٍ﴾ (الحديد: ١٣) إن البنية العميقة فى الآية الكريمة هي: "فضُرِبَ سـورٌ بَينَهم" دون حرف جر "باء" لكننا فى المسـتوى السطحى نرى أنّ فعل "ضرب" الذى يأخذ مفعولاً به مباشـرة، جـاء مصاحباً مع حرف جر "باء" وهذا مغاير مع الفصائل النحوية لهذه الكلمة كما جاء فى لسان العرب: «والضّربُ مصدر ضَرَبْتُه؛ وضَرَبَــهُ يَضرِبُهُ ضَرباً.» (ابن منظور، لاتا: مادة ض ر ب) وضرب السـور بمعنى: وضعه، يقال: ضرب خيمةً أى: وضعها لكننا نرى فى هذه الآية الكريمة أنّ هذا الفعل تعدّى بحرف "البـاء" الجارّة بحيث يدلّ هـذا الحرف على أنّ فعل "ضرب" لم يـأت فى معنى "الوضع" بل هو يضمن فعلا يتعدّى بهذا الحرف فهو "حجز"، أى: ضرب بينهم سـور للحجز به بين المنافقين والمؤمنين فغرض هذا الضرب من العدول هو الإيجاز؛ لأنّ الفعل يكمن فيه معنى فعل آخر دون أن يدل عليه بشـكل مباشر. أمّا التناوب فى الأسماء فهو الشكل الثانى من أشـكال التناوب فنعنى بهذه الظاهرة ورود اسم فى السـياق الأدبى بديلاً عن نظير له أو إقامــة صيغــة مقام أخرى وهو أن يذكر اللفظ ويراد ما اشـتق منه ولا يعنى ذلک أن أى اسم من الأسماء يصلح لأن ينوب عن غيره، إذ لابد أن تكون هناک مشابهة أو علاقة بين الإسم النائب الوارد والآخر المنوب عنه. (سليمان، ٢٠٠٨م: ١١٣) تجدر الإشارة إلى أنّ علاقة من علاقات مجاز المرسل هى التعلق الاشتقاقى وهو يعنى: إقامة صيغة مقام أخرى وهو أن يذكر اللفظ ويراد ما اشـتق منه من اسـم الفاعل أو المفعول (الهاشمى، ٢٠٠٧م: ٢٦٩) كقولـه تعالى: ﴿هَذَا خَلۡقُ اللهِ﴾ (لقمان: ١١) والتقدير: مخلوق الله، وقوله كذلک: ﴿

وَلَا يُحِيطُونَ بِشَـيءٍ مِنْ عِلْمِهِ﴾ (البقرة: ٢٥٥) أی: بمعلومه حيث أطلق المصدر فی الآيتين وأريد اسـم الفاعل. ومثال ذلک فی سورة الحديد المباركة: ﴿بُشرَاكُم اليَومَ جَنّاتٌ تَجرِی مِن تَحتِهَا الأَنهَارُ﴾ (لقمان: ١١) المراد بالبُشرَى "ما يُبَشَّرُ به"، وأصل الكلام – فی غير كلام الله– أی البنية العميقة للجملة "الّذی تُبشّـرون به جنّاتٌ" ثم أصبحت بعد قانون التناوب إلى "بُشـرَاكُم" وهی البنية السطحية للجملة كما قال ابن عاشور: «اسم مصدر بشّر وهی الإخبار بخبرٍ يسرّ المخبَر، وأطلق المصدر على المفعول وهو إطلاق كثيرٌ مثل الخلق بمعنى المخلوق، أی: الّذی تُبشّـرون به جنّاتٌ.» (ابن عاشور، ١٩٨٤م، ج٢٧: ٣٨٠) إن من أهم أغراض النيابة التوسّع فی المعنى، فالإتيان بنائب المصدر قد يوسّع المعنى توسيعا لايؤدّيه ذكر المصدر وذلک كالمجیء بصفة المصدر بدلا منه فإنک إذا حذفت المصدر وجئتَ بصفته فربّما احتمل معنى جديدا لم يكن ذكر المصدر يفيده ولايحتمله وقد يكون التوسع على نحو آخر، وذلک أن يؤتى بملاقی الفعل فی الاشتقاق فنكتسب معنيين (السامرائی،٢٠٠٣: ١٣٨) وذلک نحو قوله تعالى:﴿مَن ذَا الّذِی يُقرِضُ الله قَرضَاً حَسَنَاً فَيُضَاعِفُهُ لَهُ﴾ (الحديد: ١١) كمـا نلاحظ فی هذه الآية الكريمة، فقد جاء تعالى بالفعـل (يُقرِضُ) لكن لم يجئ بمصدره، والقياس أن يقول: يُقرِضُ إقراضاً حَسَناً؛ لأن مصدر فعل (يُقرِضُ) هو الإقراض كأحسن إحسـان؛ أما "قرض" فهو اسم مصدر مثل "عطاء" فهو اسم مصدر "إعطاء"، فجاء بالفعل (يُقرِضُ) ولكن لم يجیء بمصدره فجمع معنيين (الإقراض والقرض) فی آن واحد. والنموذج الآخر للتنـاوب هو ورود الفعل بدل الإسـم كقوله تعالى: ﴿إِنَّ الْمُصَّدِّقِـينَ وَالْمُصَّدِّقَاتِ وَأَقْرَضُوا اللهَ قَرْضًا حَسَـنًا يُضَاعَفُ لَهُمْ وَلَهُمْ أَجْرٌ كَرِيمٌ﴾ (الحديد: ١٨) يظهر دور السياق هنا فی تفسـير الآية الكريمة من خلال العطف الذی يعتبر نوعاً من أنواع السياق اللغوی الذی يربط الجمل بعضها ببعض. على أسـاس هذا القانون –وفی غير كلام الله– كان من المستحسن عطف الفعل على الفعل وبالعكس أی: البنية العميقة لهذه الجملة "إنّ المصدّقينَ والمقرضينَ" أو"إنّ الذين اصّدّقوا واللائی تصدّقنَ وأقضوا" لكن التنزيل عدل عن الإسـم فی المعطوف إلى الفعل الماضی فمن هنا نجد أن المعنى الدلالی اختلف باختلاف الجملتين. قيـل بأنّ «وجه العدول عـن تماثل الصلتين فلم يقل: إنّ المصدّقين والمقرضين، هو تصوير معنى كون التصدّق إقراضاً لله.» (ابن عاشـور،١٩٨٤م، ج٢٧: ٣٩٦) أمّا الشـكل الثالث

مـن التناوب فهو يقع بين الحروف بمعنىً آخر يوضع حرف مكان آخر؛ قصداً لمعنى معين أو دلالـة خاصة ومثال ذلک قولـه تعالى: ﴿لَهُ بَابٌ ظَاهِرُهُ فِيهِ الرَّحْمَـةُ وَبَاطِنُه مِن قِبَلِه العَذَابُ﴾ (الحديد: ١٣) كما نلاحظ، أنّ "مِن" هنا نابت مناب "فی"؛ لأنّ كلمة "قِبَله" بمعنى "الجهة" وأنّک إذا قلتَ: الجهة توقعتَ مباشرةً حرف "فی" وربّما كان المسوّغ لهذا التناوب هو المعنى الذی يكتنف السياق وهنا يأتی الفرق بين ظرفية "من" وظرفية "فی". إنّ ظرفية "فی" ظرفيـة تضمن واحتواء، وظرفية "من" ظرفية غاية ابتداية ونقول "هو ينفق المال من الليـل" و"هو ينفق المال فی اليل" فإنّ معنـى الأولى أنّ وقت الإنفاق هو بداية الليل، أی يقـترن الحدث بهذا الوقت وبابتدائه لا خصوص وقـت هو أدخل فيه، وأمّا الثانية فعلى معنى أنّه يذهبه فی الفسـوق، فجعل الليالی وعاء يرمـی فيه المال، بمعنىً آخر إن الإنفاق حصل فی خصوص أعماق الليل. (السامرّائی، ٢٠٠٣م، ج٣: ٨١-٨٠) كما قال الطبابائی: «يظهر من كون باطن السورة فيه رحمة وظاهره من قبله العذاب أنّ السور محيط بالمؤمنين وهم فی داخله والمنافقون فی الخارج منه.» (الطباطبائی، ١٩٩٧م، ج١٧: ١٦٣) أما المثال الآخر للتناوب بين الحروف فهو الآية الكريمة: ﴿اعْلَمُوا أَنَّمَا الْحَيَاةُ الدُّنْيَا لَعِبٌ وَلَهْوٌ وَزِينَةٌ وَتَفَاخُـرٌ بَيْنَكُمْ وَتَكَاثُرٌ فِي الْأَمْـوَالِ وَالْأَوْلَادِ﴾ (الحديد: ٢٠) و"فی" من قوله "فی الأموال والأولاد" مسـتعمل فی التعليـل، وكما هو المعلوم، أنّ "فی" تفيـد الظرفية، معناه أنّه جعل التكاثـر والتفاخر فی الأمـوال والأولاد كأنّ هذه الأموال ظرف فيـه التفاخر والتكاثر. أمّا التناوب بين الجمل فهو نوع أخير من التناوب الذی سـتنوب فيه الجمل فی المستوى السطحی عن الجمل فی المستوى العمقی من قبيل التضمين، بمعنى أنها تضمنت جملا محذوفة سـدت مسدها فی السـياق. من الأمور الأخرى التی تدل على التناوب فی الجمل، ترتبط بأسـلوب الشرط أو شبهه. كلمة الشـرط تطلب جملتين، يلزم من وجود مضمون أولاهما فرضـاً حصول مضمون الثانية، وأدوات الشـرط كلمات وضعت لتـدل على التعلق بين الجملتين، والحكم بسـببية أولاهما ومسببية الثانية (ابن هشـام، لاتا: ٢٧١ و٢٧٢) وهذا يعنی أن الشرط سبب والجواب مسبب عنه. كثيرا ما نرى أن القرآن الكريم يحذف جواب الشرط فيجعل الدليل نفس الجواب وهذا الأمر جائز إن كان فی الكلام ما يدل عليه كقوله تعالـى: ﴿وَمَن يَتَوَلَّ فَإِنَّ اللهَ الغَنِـيُّ الحَمِيدُ﴾ (الحديد: ٢٤) وجملة "فإنّ الله الغنی الحميد"

قائمة مقام جواب الشرط؛ لأنّ مضمونها علة للجواب. إن البنية العميقة لهذا التركيب هی "ومن يتولّ فلا يضر الله شيئاً ولا يضرّ الفقير" لكن نری فی البنية السطحية "فإنّ اللهَ الغنی الحميد" فما هو الغرض فی هذا العدول؟ إن جواب الشرط يجب أن يكون مسببا عنه وهذا الأمر هو الدليل الرئيسی لوجود التناوب فی الآية الكريمة لأن جملة (فإنّ اللهَ الغنی الحميد) لا يمكن أن يكون مسببا عن الشرط ففی حذف الجواب الف- اتساع صفة الغنی والحمد. ب- إنما ذكر صفة الغنی والحمد ليبقوا فی حالة طاعة وخشية من معصية أخری ولا يخفی فی الجملة من الإشعار بالتهديد لمن تولّی.

ج. الحذف: **Deletion**

وهو من الظواهر الأسلوبية اللغوية التی توسع الدلالة. يقول عبد القاهر الجرجانی فی هذا الباب، إن الحذف «باب دقيق المسلک لطيف المأخذ، عجيب الأمر شبيه بالسحر، فإنک تری به ترک الذكر أفصح من الذكر والصمت عن الإفادة أزيدُ للإفادة، وتجدک أنطق ما تكون إذا لم تنطق، وأتمّ ما يكون بيانا إذا لم تبن.» (الجرجانی، ١٩٧٨م: ١٧٠) ويكون الحذف لعلل كثيرة منها وضوح الدلالة، الحث علی أمر مطلوب ومن أسباب الحذف فی هذه السورة الحث علی الإنفاق فی قوله تعالی: ﴿آمِنُوا بِاللَّهِ وَرَسُولِهِ وَأَنْفِقُوا مِمَّا جَعَلَكُمْ مُسْتَخْلَفِينَ فِيهِ﴾ (الحديد: ٧) حذف مفعول أنفقوا للمبالغة فی الحثّ علی الإنفاق وعدم البخل بالمال. كما حذف مفعول فی هذه الآية حيث يقول: ﴿وَما لَكُمْ أَلاَّ تُنْفِقُوا فِي سَبِيلِ اللهِ وَلِلهِ﴾ (الحديد: ١٠) حذف مفعول "تنفقوا فی سبيل الله" لما تقدم والاستفهام فيها للإنكار التوبيخی لتشديد التوبيخ أی: ماذا حدث لكم لا تنفقوا زلفی إلی الله تعالی «وفی الآية توبيخ شديد لهم علی عدم إنفاقهم فی سبيل الله من المال الذی لايرثه بالحقيقة إلا هو تعالی ولا يبقی لهم ولا لغيرهم، والإظهار فی موضع الإضمار فی قوله: "ولله" لتشديد التوبيخ.» (الطباطبائی، ١٩٩٧م: ١٦٠) كذلک حذف ثانی الاستوائين لأن الاستواء لا يتم إلا بعد شيئين فلا بدّ من حذف مضاف تقديره: لا يستوی منكم من أنفق من قبل فتح مكة وقوة الإسلام ومن أنفق من بعد الفتح، فحذف لوضوح الدلالة عليه. زد علی ذلک، فمن مواطن الحذف، حذف المسند إليه (المبتدأ)

ومفعول به معاً قوله تعالى: ﴿لَهُ مُلكُ السَّماواتِ والأَرضَ يُحيى وَيُميتُ﴾ (الحديد: ٢) حذف المسند إليه (هو) في هذه الآية الكريمة لدلالة كونه معيّناً عند المتلقى كما يمكن أن يكون هذا الحذف بغرض التعظيم وإضافة المهابة عليه فالمبتدأ معتمد الفائدة، والخبر محل الفائدة، فلابدّ منهما، إلا أنه قد توجد قرينة –لفظية أو حالية– تغنى عن النطق بأحدهما فكانت الجملة التوليدية أو درجة الصفر للكتابة –في غير كلام الله– "هو يحيى ما يشاء ويميت ما يشاء" لكن الجملة التى نراها في الآية الشريفة تحويلية اسمية كان التحويل بالحذف وكان الحذف في ركن رئيس من أركان الجملة، فلا بدّ من تقديره. أمّا النمط الآخر للحذف في الآية الكريمة فهو حذف المفعول به والقرينة التى تسوقنا بهذا الحذف كون الفعل متعدّياً والغرض الرئيس لهذا الحذف الإطلاق في الحدث الذى يشير إليه الفعل وربطه بالفاعل «فاعلم أنّ أغراض الناس تختلف في ذكر الأفعال المتعدية، فهم يذكرونها تارة ومرادهم أن يقتصروا على إثبات المعانى التى اشتقت منها للفاعلين من غير أن يتعرّضوا لذكر المفعولين، فإذا كان الأمر كذلك، كان الفعل المتعدى كغير المتعدى مثلاً في أنّك لا ترى له مفعولاً لا لفظاً ولا تقديراً، ومثال ذلك قول الناس: فلان يحل ويعقد.. المعنى في جميع ذلك على إثبات المعنى في نفسه للشيء على الإطلاق وعلى الجملة حتى كأنّك قلت صار إليه الحل والعقد.» (الجرجانى،١٩٧٨م: ص١١٨، ١١٩) وقوله سبحانه "يحيى ويميت" أى يفعل الإحياء والإماتة فالفعل في مثل هذه الحالة لازم وليس متعدّياً؛ لأنّ الجملة اكتملت معنى ومبنى والفعل لا يعدّى هناك؛ لأنّ تعديته تنقض الغرض وتغير المعنى.

د. الالتفات: Apostrophe

إن الالتفات أسلوب من الأساليب البلاغية التى ترتبط ارتباطا وثيقا بظاهرة الانزياح اللغوى؛ لأنه ظاهرة أسلوبية تمثل خروجاً عن اللغة المعيارية، أو انتهاكاً للصياغة المألوفة في الاستعمال العادى للغة؛ لهذا سنلاحظه من خلال تتبع المعنى اللغوى والاصطلاحى لهذه الظاهرة. إن الالتفات، مادته "لفت" من باب الافتعال أى صَرَف. قال ابن منظور: لَفَتَ وجهه عن القوم: صرفه والتفت التفاتاً والتلفُّت أكثر منه وتلفَّت إلى الشيء والتفت

إليــه: صرف وجهه إليه. (ابن منظــور، ١٩٧٩م: مادة لفت) أمّــا اصطلاحاً، فهو تحويل أســلوب الكلام من وجه إلى آخر أو الانتقال بالأســلوب من صيغة التكلم أو الخطاب أو الغيبــة إلــى صيغة أخرى من هذه الصيــغ، على أن يعود الضمــير الثانى على نفس الشــىء الذى عاد إليه الضمير الأول، وبعبارة أخــرى أن يكون الضمير فى المنتقل إليه عائداً فى نفس الأمر إلى الملتفت عنه. (حســين، ١٩٨٤م: ٢٨٠) قال الســكاكى: «وهذا النــوع قد يختص مواقعه بلطائف معان قلما تتضح إلا لأفراد بلغائهم أو للحذاق والمهرة فى هــذا الفن والعلماء، ومتى اختص موقعه بشــىء من دلك كســاه فضل بهاء ورونق وأورث السامع زيادة هزة ونشاط ووجد عنده القبول أرفع منزلة.» (السكاكى، ١٩٩٠م: ٩٦) والالتفات يؤثر فى الســامع فيحثه على المتابعة والتفكير؛ لأن الكلام إذا انتقل من أسلوب إلى أسلوب كان ذلك أحسن لنشاط السامع للإصغاء إليه كما فيه عنصر جذب وتشــويق للسامع. ولقد تنوع أسلوب الالتفات فى سورة الحديد ليضفى إلى البناء الفنى عناصر جمالية ومن هذا التنوع:

أولاً. الالتفات بالضمائر

ورد الالتفات بالضمائر بأنماط مختلفة فى هذه الســورة منها الالتفات من الغيبة إلى التكلم. ورد هذا النوع من الالتفات فى ثلاثة مواضع من السورة ويتمثل فى قوله سبحانه تعالــى: ﴿اعْلَمُــوا أَنَّ اللهَ يُحْيِ الْأَرْضَ بَعْدَ مَوْتِهَا قَدْ بَيَّنَّــا لَكُمُ الْآيَاتِ﴾ (الحديد: ١٧) ترتبط عملية العدول عن ضمير الغائب فى "يُحْيِ"، إلى ضمير المتكلم فى "بَيَّنَّا". ومثله فى الانتقال من مســتوى لآخر فى قوله تعالى: ﴿أُولَئِکَ هُمُ الصِّدِّيقُونَ وَالشُّهَدَاءُ عِنْدَ رَبِّهِمْ لَهُــمْ أَجْرُهُمْ وَنُورُهُمْ وَالَّذِينَ كَفَــرُوا وَكَذَّبُوا بِآيَاتِنَا أُولَئِکَ أَصْحَابُ الْجَحِيمِ﴾ (الحديد: ١٩) تناســب فى غاية الدقة، بين حالتين يمر بهما الذين كفروا، فى الدنيا كانوا يظنون أن الله بعيد عنهم، فكان الأســلوب غياب "كَذَّبُوا "، فانتقل الأســلوب بعد ضمائر الغائب إلــى الحضور "بِآيَاتِنَا"، فى موقف مهيب ومفاجئ ينتقل من حال الدنيا إلى مشــهد يوم القيامة. ومن المســتويات الأخرى التى يظهرهــا الالتفات ما يمثل فى الغياب والحضور، ومثل ذلک فى قوله: ﴿فَإِنَّ اللهَ هُوَ الْغَنِيُّ الْحَمِيدُ لَقَدْ أَرْسَــلْنَا رُسُــلَنَا بِالْبَيِّنَاتِ﴾ (الحديد:

٢٥) كما نرى أنه انتقل الأسلوب من الغائب "هُوَ الْغَنِيُّ الْحَمِيدُ" إلى المتكلم "لَقَدْ أَرْسَلْنَا" في إحســاس من العظمة. أمّا الالتفات من التكلم إلى الغيبة وهو من مباحث الالتفات البديعة، شأنه شأن غيره من المباحث تتكاثر لطائفه وتتوافر محاسنه في آيات من القرآن وأول ما يطالعنا في السورة مثالاً على هذا القسم قوله تعالى: ﴿وَأَنْزَلْنَا الْحَدِيدَ فِيهِ بَأْسٌ شَدِيدٌ وَمَنَافِعُ لِلنَّاسِ وَلِيَعْلَمَ اللهُ مَنْ يَنْصُرُهُ﴾ (الحديد: ٢٥) موضع الالتفات هو "وَلِيَعْلَمَ" بلفــظ الغيبة بعد أنْ كان بلفظ التكلم في قوله "وأنزلنا". ومن الأمثلة التي جمعت أكثر من الالتفــات ما في قوله تعالى: ﴿مَا كَتَبْنَاهَا عَلَيْهِــمْ إِلَّا ابْتِغَاءَ رِضْوَانِ اللهِ فَمَا رَعَوْهَا حَقَّ رِعَايَتِهَا فَآتَيْنَا الَّذِينَ آمَنُوا﴾ (الحديد: ٢٧) إذ تبدأ الآية بأســلوب المتكلم "مَا كَتَبْنَاهَا" إلــى الغائب "فَمَا رَعَوْهَا" إلى المتكلم "فَآتَيْنَا". يظهر نوع آخر من الالتفات في الضمائر وهــو الالتفات من الخطاب إلى الغيبة ومنه قوله ســبحانه وتعالى: ﴿يَوْمَ تَرَى الْمُؤْمِنِينَ وَالْمُؤْمِنَــاتِ يَسْــعَى نُورُهُمْ بَيْنَ أَيْدِيهِمْ وَبِأَيْمَانِهِمْ بُشْــرَاكُمُ الْيَوْمَ جَنَّــاتٌ تَجْرِي مِنْ تَحْتِهَا الْأَنْهَارُ خَالِدِينَ فِيهَا ذَلِكَ هُوَ الْفَوْزُ الْعَظِيمُ﴾ (الحديد: ١٢) وفي قوله "خالدين فيها" بعد قوله "بشراكم اليوم" التفات من الخطاب إلى الغيبة.

ثانياً. الالتفات من صيغة الماضي إلى المضارع

ورد هذا النوع من الالتفات في موضع واحد من السورة هو في قوله تعالى: ﴿كَمَثَلِ غَيْــثٍ أَعْجَبَ الْكُفَّارَ نَبَاتُهُ ثُمَّ يَهِيجُ﴾ (الحديــد: ٢٠) موضع الالتفات هو في قوله تعالى "يَهِيــجُ" بعــد أن كان بصيغة الماضي في قوله تعالى: "أَعْجَــبَ" فالفعل الماضي يدل على حتميــة وقوعه، يتبعه الفعل المضارع المتميز بقدرته علــى التصوير ومن طبيعته التجدد والتغير، فانسجم كل ذلك مع المياه والنباتات.

ثالثاً. الالتفات بالعدد

غالبــا ما لا نجد فرقــا في الدلالة والمعنى بين اللفظ في حالتي الإفراد والجمع، ولكن في ألفــاظ القرآن الكريم المعجزة هناك تحــول كبير في دلالة اللفظ وتباين في معناها في الإفــراد وفي الجمع، فقد تأتي اللفظة القرآنيــة في موضع بصيغة الإفراد، ويعدل عنها في موضع آخر إلى صيغة الجمع ولكل حالة معناها المســتقل تبعا للسياق الذي وردت فيه

من المستويات التي يظهرها الالتفات ما يمثل في المفرد والجمع ومثل ذلک في قوله: ﴿وَ الَّـذِی یُنَزِّلُ عَلَى عَبْدِهِ آيَاتٍ بَيِّنَاتٍ لِيُخْرِجَكُمْ مِـنَ الظُّلُمَاتِ إِلَى النُّورِ﴾ (الحديد: ٩) بداية كان الحديث عن العبد، وهو بالطبع مفرد فينتقل إلى الجمع وهو ضمير "كم". مثال آخر لهذا النوع من الالتفات قوله تعالى: ﴿لا يَسْتَوِی مِنكُم مَّنْ أَنفَقَ مِن قَبْلِ الْفَتْحِ وَقَاتَلَ أُوْلَئِکَ أَعْظَمُ دَرَجَةً مِّنَ الَّذِينَ أَنفَقُوا مِن بَعْدُ وَقَاتَلُوا﴾ (الحديد: ١٠) ورد فعل ""أنفق" في الآية الشريفة صلة للفظ "مَن" مفرداً ولكن أشير في نفس الآية إلى الموصول الذي أتت صلته مفردة باسم الإشارة على صيغة المجموع فمن هنا نستطيع القول إنّ الالتفات العددي وقع من الإفراد في "أنفق" إلى الجمع في "أولئک" للإشارة إلى عظمة شأن المُنفقين والمُقاتلين قبل الفتح وأشير إليهم باسم الإشارة لما تؤذن به الإشارة من التنويه والتعظيم وللتنبيه إلى أن المشار إليهم جديرون بما يذكر بعد اسم الإشارة "أعظم درجة"، فلما بيّن تعالى في الآية السابقة أن الإنفاق فضيلةٌ، وضَّح في هذه الآية أنّ المسابقة في الإنفاق تمامُ الفضيلة.

رابعاً. الالتفات المعجمي

«يتمثل الالتفات في هذا المجال بين الألفاظ التي تتداخل دوائرها الدلالية بحيث تتلاقى في مساحة أو قدر مشترک من المعنى، ثم ينفرد كل منها ببعض الخصوصيات أو الطاقات الإيحائية التي لا يشاركه فيها سواه، فطرفا العدول في هذا المجال هما لفظان يشتركان فيما يطلق عليه العلماء المعاصرون الدلالة المركزية.» (طبل، ١٩٩٨م: ١٥٩) نود في هذه السورة أن نتأمّل بعض المواطن القرآنية التي تتمثل فيها صورة العدول في هذا المجال ومن ذلک مثلا قوله تبارک وتعالى: ﴿وَمَا لَكُمْ لَا تُؤْمِنُونَ بِاللهِ وَالرَّسُولُ يَدْعُوكُمْ لِتُؤْمِنُوا بِرَبِّكُمْ﴾ (الحديد: ٨) فالربّ معجمياً يطلق على الله وغيره من الذين يملكون اختيارات لكن الآية الكريمة كما نرى قد آثرت لفظة الله وهو المعبود الحقيقي ثم عدل عنها إلى الرب. وأيضاً قوله تبارک وتعالى: ﴿وَالرَّسُولُ يَدْعُوكُمْ لِتُؤْمِنُوا بِرَبِّكُمْ* هُوَ الَّذِی يُنَزِّلُ عَلَى عَبْدِهِ آيَاتٍ بَيِّنَاتٍ﴾ (الحديد: ٨-٩) معلوم من أن المراد بالرسول في الآية الأولى هو بعينه المراد بالعبد في الآية الثانية أي أن الله تبارک وتعالى عدل من الرسول إلى إيثار لفظ العبد.

النتيجة

فى نهاية دراستنا سورة "الحديد" وهى سورة مكية عدد آياتها "٢٩" آية، رصدنا بعض ملامح أسلوبية الانزياح فيها ووصلنا إلى هذه النتائج:

- تثبت الدراسة بأن الانزياح فى محور التركيب (النحو) أكثر انتشاراً فى السورة بالنسبة لأنماط أخرى من الانزياح والذى جاء هو نفسه بأربعة أشكال منها: التقديم والتأخير، والتناوب، والحذف ولو كان بعض من متعلّقات هذا المحور تعلّق بالسياق كما كان ذلک فى مبحث الالتفات.

أمّا معيار الانزياح فيختلف باختلاف الأنماط المتعددة له فهو فى المستوى الصوتى يستند على مرتكزين هما: الأول: انسجام الألفاظ وتآلف أصواتها فى السياق، من خلال الاستعمال المناسب للفظة، واختيار الموقع المناسب لها.

الثانى: الإيقاع الناشئ من وجود بعض المحسنات البديعية فى الآيات الكريمة، كالتكرار والجناس والمراعاة.

أمّا فى المستوى الدلالى فمعيار الانزياح هو البلاغة أى: أن الانزياح يكون فى مخالفة استعمال اللّفظ فى غير ما وضع له، وهو متعلّق بالاستعارة بأوسع معانيها، تحت مظّلة علم "البلاغة".

لكن معيار الانزياح فى المستوى النحوى هو تطبيقه مع القوانين اللغوية الحاسمة والمرجّحة كقانون العطف وقانون الجوار/ الاتباع وقانون التقابل أو المعادلة فى علم النحو وهذا القسم من القوانين يجعل دعوى تحقق الظاهرة العدولية - على مستوى بنية السطح - حكماً يقينياً قطعياً لا يتطرق إليه شک.

أمّا الأغراض الجمالية للظواهر المنزاحة تختلف باختلاف أنواعها فى السورة:

- المراد من الانزياح الصوتى هو اللجوء إلى التجنيس الصوتى (تكثيف الأصوات) وهو تكرير بعض الحروف أو الكلمات دون غيرها، وكذلک، مدى تلاؤم أصوات الحروف مع المعنى المراد منه فى الآية، مما يعزز النسيج الصوتى للسورة ويجذب مشاعر المتلقى ومن الأصوات التى تكررت فى السورة هى صوت "الراء" -وهو صوت فموى لثوى مكرر أو لمسى مجهور- فى الكلمات المسجوعة (قَدِير، وبَصِير، وكَبِير، وخَبِير)

وقد جاء مسبوقاً بصوت الياء المدّية، يهيئ موسيقى هادئة وسريعة. إنّ تقوية المعانى وإبرازها ولفت النظر إليها يقصد إليها القرآن الكريم فى المستوى الصوتى لهذه السورة الكريمة.

– فى المستوى الاستبدالى "الدلالى" ظهر لنا أن هذه السورة بما فيها من الاستعارة التمثيلية تحولت لغتها من التعبير إلى التصوير ومن المفردة اللغوية إلى الصورة فهى لا تكاد تقدم معنى من المعانى إلا عن طريق الصورة، لذلک شكلت الصورة فى هذه السورة جزءاً مهماً من شعريتها و جماليتها.

– تقديم ما حقه التأخير من الظواهر التى درس فى هذا المستوى وبدا لنا أن أكثرها يفيد الاختصاص كما تلجأ السورة إلى الحذف بشتى أنواعه ليعطى معنى أكثر لألفاظ قليلة. ومن أسباب الحذف فى السورة الكريمة: الحث على الإنفاق وعدم البخل للمال، الإطلاق فى الحدث الذى يشير إليه الفعل وربطه بالفاعل وكون المحذوف معيناً لدى المتلقى فالغرض منه هو التعظيم وإضافة المهابة عليه.

– أمّا التناوب فى الجمل فالغرض منه إقامة الجملة مقام الجملة الأخرى وهو النمط الذى بديع فى نوعه ولايأتى إلا للتوسع فى المعانى

التى لانراها فى البنية العميقة؛ المعانى الدقيقة التى يرينا السياق والبنية السطحية والمستوى الفنى من الكلام. كان الإيجاز والتوسع فى المعانى، نقطة مشتركة من جمالية التناوب فى الآيات الكريمة بأسرها.

– لقد تنوع أسلوب الالتفات فى سورة الحديد وجاء نمط الالتفات بالضمائر أكثر استعمالا فى السورة الكريمة ليضفى إلى البناء الفنى عناصر جمالية ويؤثر فى السامع فيحثه على المتابعة والتفكير.

المصادر والمراجع

القرآن الكريم

ابن جنى. (لاتا). الخصائص. تحقيق: على النجار وآخرون. بيروت: دار الهدى.

ابن ذريل، عدنان. (۲۰۰۰م). النقد والأسلوبية بين النظرية والتطبيق. دمشق: اتحاد كتّاب العرب.

ابن عاشــور، محــمد الطاهر. (١٩٨٤م). تفسير التحرير والتنوير. ج٢٧. تونس: الدار التونسية للنشر.
ابن منظور، محــمد. (١٩٧٩م). لسان العرب. مصر: مكتبة دار المعارف.
ابن هشــام، عبدالله. (لاتا). مغني اللبيب عن كتــب الأعاريب. علّق عليه: أبو عبدالله الجنوبي. (ج٢). بيروت: دار إحياء التراث العربي.
اليافي، نعيم. (١٩٩٥م). أطياف الوجه الواحد. دمشق: منشورات اتحاد الكتاب العربي.
أنيس، إبراهيم. (١٩٦٥م). موسيقى الشعر. ط٣. لامک: مطبعة لجنة البيان العربي.
أنيس، إبراهيم. (لاتا). الأصوات اللغوية. مصر: مكتبة نهضة.
باقــلاني أبوبكر، محمد بن الطيب. (١٩٥٤م). إعجاز القرآن. تحقيق: ســيد أحمد صقر. القاهرة: دار المعار.
تحريشي، محــمد. (٢٠٠٠م). أدوات النص. دمشق: منشورات اتحاد الكتاب.
الجرجــاني، عبد القاهر. (١٩٧٨م). دلائل الإعجاز. صححه ضبطه وعلق عليه: محــمد رشــيد رضا. بيروت. لبنان: دار المعرفة.
حسين، عبد القادر. (١٩٨٤م). فن البلاغة. ط٢. بيروت: عالم الكتب.
الخولي، أمين. (١٩٦١م). مناهج تجديد في النحو البلاغة والتفســير والأدب. ط١. لامک: دار المعرفة
الرازي، فخر الدين. (١٤٢٠ق). تفسير مفاتيح الغيب. بيروت: دار إحياء التراث العربي.
الرمــاني. (لاتــا). النكــت في إعجاز القرآن، ضمن ثلاث رســائل في إعجــاز القرآن. تحقيق: محمدخلف الله ومحــمد زغلول. مصر: دار المعارف.
زرقة، أحمد. (١٩٩٣م). أسرار الحروف، دمشق: دار الحصاد للنشر والتوزيع.
سامح ربابعة، موسى. (٢٠٠٣م). الأسلوبية مفاهيمها وتجلياتها. كويت: جامعة الكويت.
الســامرائي، فاضل صــالح. (٢٠٠٣م). معاني النحو. (الجزء الثالث). القاهرة: شــركة العاتک لصناعة الكتاب.
السكاكي، يوسف بن أبي بكر. (١٩٩٠م). مفتاح العلوم. ط٢. القاهرة: مصطفى البابي الحلبي.
ســليمان، فتح الله أحمد. (٢٠٠٨م). الأســلوبية: مدخل نظري ودراســة تطبيقية. القاهرة: دار الآفاق العربية.
طاليس، أرسطو. (١٩٦٧م). فن الشعر. تحقيق: شكري عياد. القاهرة: دار الكاتب العربي.
الطباطبائي، محــمد حســين. (١٩٩٧م). الميزان في تفســير القرآن. ط١. ج١٩. بيروت. لبنان: مؤسسة الأعلمي للمطبوعات.
طبل، حسن. (١٩٩٨م). أسلوب الالتفات في البلاغة القرآنية. القاهرة: دار الفكر العربي.

عبد المطلب، محـمد. (١٩٩٤م). البلاغة والأسلوبية. القاهرة: دار نوبار.
قصبجي، عصام وويس، أحمد محـمد. (٢٠٠٣م). الانزياح من منظور الدراسـات الأسـلوبية. ط ١. الرياض. السعودية: مؤسسة إليمامة الصحفية.
كوهن، جان. (١٩٨٦م). بنية اللغة الشعرية. ترجمة: محـمد الوإلي ومحـمد العمرى. ط ١. لامک: دار توبقال للنشر. الدار البيضاء.
لاشين، عبد الفتاح. (١٩٧٩م). البديع فى ضوء أساليب القران. ط ١. القاهرة: دار المعارف.
محيسـن، محـمد سـالم. (١٩٩٧م). الهادى شرح طيبة النشـر فى القراءات العشر. بيروت: دار الجيل.
ميشـال، عاصـى. (لاتا). الفـن والأدب بحث فى الجماليـات والأنواع الأدبيـة. بيروت: دار الأندلس للطباعة والنشر.
نور الدين، السد. (١٩٩٧م). الأسلوبية وتحليل الخطاب. ج ١. الجزائر: دار هومة.
الهديل، رعد حسين. (لاتا). التقابل الدلالى فى سورة الحديد. لامک: مجلة جامعة الأنبار.
هلال، ماهر مهدى. (١٩٨٠م). حرص الألفاظ فى البحث البلاغى والنقدى. بغداد: دار الرشيد للنشر.
هنداوى، عبد الحميد أحمد يوسـف. (٢٠٠٢م). الإعجاز الصرفى فى القرآن الكريم – دراسـة نظرية تطبيقية– التوظيف البلاغى لصيغة الكلمة. بيروت: المكتبة العصرية.
وهبـة، مجدى والمهندس، كامل. (١٩٨٤م). معجـم المصطلحات العربية فى اللغة والأدب. ط ٢. لبنان: مكتبة بيروت.
ويس، أحمد محمد. (٢٠٠٢م). الانزياح فى التراث النقدى والبلاغى. ط ١. دمشق: اتحاد الكتاب العرب.

الرسائل الجامعية

بولحواش، سـعاد. (٢٠١٢م). شـعرية الانزياح بين عبدالقاهر الجرجانى وجان كوهن. رسالة المأجيسـتر. إشـراف: محمد زرمان. الجزائر: جامعة الحاج لخضر باتنة، كلية الآداب واللغات الأجنبية.
صـالح، لحلوحى. (٢٠١١م). «الظواهر الأسـلوبية فى شـعر نزار قبانى». مجلـة كلية الأداب واللغات. العدد الثامن، صص٣٦-١
منال، صلاح الدين عزيز الصفار. (١٩٩٤م). ظاهرة التقابل الدلالى فى القرآن. رسالة ماجستير. موصل: كلية الآداب.

المصادر الفارسية

شفيعى كدكنى، محـمدرضا. (١٣٨٦ش). موسيقى شعر. ج ١٠. تهران: موسسه انتشارات آگاه.

شـــيري، علی‌أکبر. (۱۳۸۰ش). «نقش آشـــنایی‌زدایی در آفرینش زبان ادبی». آموزش زبان وادب فارسی، السنة السادسة عشرة. العدد ۵۹. صص ۱۷-۸
صفوی، کورش. (۱۳۷۳ش). از زبان شناسی به ادبیات. چ۱. تهران: نشر چشمه.

إضاءات نقدية (فصلية محكّمة)

السنة السادسة ـ العدد الرابع والعشرون ـ شتاء ١٣٩٥ش/كانون الأول ٢٠١٦م

صص ٩٩ ـ ٧٥

أثر الحصار العسكرى لمدينة بيروت على توظيف الأمكنة ودلالتها فى ديوان "مريم تأتى" لسعدى يوسف

هاشم محمد هاشم*

مريم جلائى**

الملخص

تُعدُّ تقنية المكان وتوظيفها داخل النص الشعرى من أهم جماليات القصيدة الحديثة وتحديداً فى الأدب الذى ينشأ أثناء الحروب والحصار؛ وذلك لأهمية العلاقة بين المكان والحرب حيث غالباً تنشب الحروب بغرض احتلال مكان وتقام أحداثها على مكان ومن آثارها المشؤومة تدمير أمكنة. وعليه، قامت الدراسة الحالية بالمنهج الوصفى ـ التحليلى بتناول أثر الحصار العسكرى لمدينة بيروت على توظيف الأمكنة ودلالتها فى ديوان "مريم تأتى" للشاعر العراقى سعدى يوسف؛ إذ إن هذا الحصار أثر تأثيراً ملحوظاً على الحياة اليومية للشعب اللبنانى ومن ثم انعكس هذا الحصار على إنتاج العديد من الأدباء اللبنانيين وغيرهم، منهم الشاعر العراقى سعدى يوسف الذى دفعته الأحداث لتصوير الحياة اللبنانية المحاصرة بكل تفاصيلها. إذن، يريد البحث الحالى دراسة أثر الحصار العسكرى لمدينة بيروت على توظيف الأمكنة ودلالتها فى ديوان "مريم تأتى" للشاعر سعدى يوسف ومن أهم ما توصلنا إليه هو أن الأمكنة المفتوحة (المدينة، والقرية، والحى) فى قصائد سعدى يوسف تم توظيفها لتدل على إظهار الدمار المادى الذى لحق ببيروت جراء الحصار العسكرى الإسرائيلى، أما للأمكنة المغلقة (البيت، والغرفة) فلها نسبة أعلى من التوظيف داخل نصوص الديوان مقارنة بالأمكنة المفتوحة وهى تدلّ على الحالة النفسية المزرية لأهالى بيروت جراء الحصار والسبب يرجع إلى السمات الهندسية والمعمارية التى تتصف بها هذه الأمكنة من حيث انغلاقها.

الكلمات الدليلية: الشعر العربى المعاصر، سعدى يوسف، ديوان "مريم تأتى"، الحصار العسكرى لبيروت، تقنية المكان.

*. حاصل على الدكتوراه فى الأدب الفارسى المقارن، قسم اللغة الفارسية وآدابها، جامعة أسيوط، جمهورية مصر العربية hashem.elkomey@yahoo.com

**. أستاذة مساعدة فى قسم اللغة العربية وآدابها بجامعة كاشان، إصفهان، إيران maryamjalaei@gmail.com

تاريخ الوصول: ١٣٩٥/٧/٢٧ش تاريخ القبول: ١٣٩٥/١٢/٢٧ش

المقدمة

عانت بيروت كثيراً من ويلات الحصار العسكرى الذى فرض عليها من قبل الجيش الإسـرائيلى أثناء حرب لبنان عام ١٩٨٢م، ففى ١٣يونيو قامت القوات الإسـرائيلية ومليشـيا بشير *الجميل* بمحاصرة بيروت، واستمر هذا الحصار إلى ٢٨ أغسطس. طوال فترة الحصار قامت القوات الإسـرائيلية بقصف بيروت من البر باستعمال المدفعية ومن الجو والبحر؛ فتم تسـوية معظم المدينة بالأرض، وقتـل أكثر من ٣٠,٠٠٠ مدنياً لبنانياً وأصيب أكثر من ٤٠,٠٠٠ شخصاً، وأكثر من نصف مليون شخص نزحوا عن بيروت وفى فترة الست وسبعين يوماً استمرت إسرائيل بمنع المعونات الدولية والإنسانية عن المدينة، وصرحت إسـرائيل أن مسؤولية الوفيات والدمار الذى أصاب البنية التحتية والخسائر البشرية هو استعمال منظمة التحرير الفلسطينية المدنيين كدروع بشرية واستعمال منازل المدنيين كمعاقل للقتال مما اضطر إسرائيل مرغمة على القصف لتدمير البنية التحتية التى يمكن أن يستعملها المقاتلون أو "المخربون" حسب تعبير إسرائيل. استعملت إسرائيل فى هجومها على بيروت أسـلحةً محرمةً دولياً بدءاً من القنابل العنقودية والفسفورية مروراً بالنابـالم وألعاب الأطفـال المفخخة، وانتهاءاً بقنابل بخار الوقـود. أعاد كل من *رونالد ريغان* و *هنرى كسـنجر* التأكيد على حق إسـرائيل فى الدفاع عن نفسها، وتم منع جميع المبادرات التى قدمت لإيقاف القتال. وأخيراً، انتهى الحصار بمسـح كامل لثلث بيروت مـن الخارطة، ومقتل ٦٧٥ جندياً إسـرائيليّاً إلى جانب المدنيـين اللبنانيين. (ويكبيديا الموسوعة العالمية، مدخل حرب لبنان ١٩٨٢، نقلاً عن Michael Ross[١]، ٢٠٠٧)

ولقد أثر هذا الحصار الغاشم على الحياة اليومية للشعب اللبنانى وعلى أهل بيروت بصفـة خاصة، وانعكس هذا الحصار على إنتاج العديد من الشـعراء خاصة الشـعراء الذين عايشـوا أحداث تلك الفترة فى بيروت، ويعد *سـعدى يوسف* واحداً من هؤلاء الشـعراء الذين دفعتهم الأحداث المأسـاوية فى بيروت إلى تصويرهـا بكل تفاصيلها فى نصوصهم الشـعرية، وفى الوقت نفسـه تعد تفاصيل الحياة اليومية والعالم المحيط عند

١. عنوان المصدر هو:

The Volunteer: The Incredible True Story of an Israeli Spy on the Trail of International Terrorists

سعدى يوسف رافداً من أهم روافد شعره، فلقد اتسم شعره باتجاهَين بارزَين؛ الأول منهما ينتمى إلى تفصيل العلاقات الداخلية فى القصيدة والثانى ينتمى إلى تيار قصيدة التفاصيل التى تعتنى بتحويل أجزاء الواقع الصغيرة إلى عناصر دالة تشرح الواقع وتسلط الضوء على التجربة الإنسانية وأبعادها. (صالح، ١٩٩٦م: ١٤١) ويقول سعدى يوسف عن دور التفاصيل اليومية فى نصوصه إن «الحياة اليومية كلها مغرية بالنسبة لى، أو هى الرافد الأصيل لما أكتب، والتقاطى من الحياة اليومية تلح على، إننى طبعاً أعانى بعض المصاعب فى انتقاء التفاصيل وتقديم الرئيسى وتعيين الثانوى ووضع الأرضية المناسبة لحركتها. وأساس ملاحظتى للتفصيلات هو الرغبة فى بناء عالم آخر له قوانينه ومرتكزاته المختلفة عن الحياة اليومية لكنها تبدو فى الوقت نفسه كأنها الحياة اليومية ذاتها، وإن لم تكن كذلک فى حقيقة الأمر.» (فزازى، ١٩٩١م: ١٤٩)

وعليه، فهذه الدراسة بالمنهج الوصفى ـ التحليلى سوف تسلط الضوء على أثر الحصار الإسرائيلى لمدينة بيروت فى توظيف الأمكنة داخل النصوص الشعرية للشاعر العراقى سعدى يوسف فى ديوانه "مريم تأتى" لترصد دلالتها جراء هذه الحادثة المزرية.

خلفية الدراسة

هذا البحث شأن سائر البحوث العلمية لم يبدأ من فراغ وإنما سبقته دراسات، من أهمها ما يأتى؛

قادة عقاق (٢٠٠١ م) فى دراستها المعنونة بـ "دلالة المدينة فى الخطاب الشعرى المعاصر دراسة فى إشكالية التلقى الجمالى للمكان" حاولت معالجة تجربة المدينة فى الشعر العربى الحديث والمعاصر بوصفها تجربة معقدة وظاهرة حضارية متداخلة مع كثير من الظواهر الأخرى الاجتماعية والسياسية والتاريخية والفكرية والاقتصادية وباعتبارها بنية كلية تتموقع ضمن مجموعة من البنى الكلية الأخرى تتداخل معها تارة وتوازيها وتحتويها تارة أخرى. ترى الباحثة أنه على الرغم أن شعرية المدينة تحتل مكانة بارزة فى جسد القصيدة العربية فإن الاهتمام بها نادر على المستوى النقدى، فهو لايعدو أن يكون محصوراً فى إشارات هنا وهناک. ووصلت إلى أن انتشار فكرة

المدينة كظاهرة معنوية فى الشـعر العربى الحديث والمعاصر لم يكن محض صدفة، بل إنه كان حتمية تاريخية اجتماعية وضرورة ثقافية، تزامنت مع الانبعاث القومى ومستلزماته وتعقد الحياة فيه، كما وصلت إلى أن الشاعر العربى المعاصر كان تناوله للمدينة كفضاء، وكنـص عمرانى، زيادة على كونهـا إطاراً حضارياً يتأرجح ما بـين القبول والرفض؛ فهـو مرة يراها حضارة الأرصفة الخاوية من الـروح، ومرة أخرى مهد الثورة ومنطلق أمل التغيير المأمول. وهناك دراسـة تحت عنوان "فلسفة المكان فى الشعر العربى قراءة موضوعاتيـة جماليـة" للباحث حبيب مونسـى (٢٠٠١م) ارتبطت فيه دراسـة المكان بالتحليل الروائى أساسـاً، لكون المكان هو المجال الذى تجرى فيه أحداث القصة. وقد سعى فى بحثه هذا إلى تقديم نموذج للقراءة المكانية، فاعتمد على المكان فى المقام الأول، وجعـل الاهتمامات الأخرى تابعة، خادمة، تـأتى رافدة للمعانى التى يثيرها المكان فى صميم المعمار الشـعرى كله. وأمل محسن العميرى (٢٠٠٦م) فى بحثها "المكان فى الشعر الأندلسى، عصر ملوك الطوائف" اعتمدت على المنهج التكاملى وهو المنهج الذى يجمع بـين التاريخ، والوصف، والتحليل ويأخذ من مناهج مختلفة قديمة وحديثة فى آن واحد. كشفت الدراسة من خلال النصوص المجموعة لشعراء عصر ملوك الطوائف أن المكان فيها يحمل دلالات متعددة وقد انقسمت هذه الدلالات إلى ثلاثة أقسام وهى الدلالات النفسية، والدلالات القومية والاجتماعية والدلالات المتنوعة.

وأما بالنسبة لدراسة المكان ودلالاته فى قصائد الشاعر "سعدى يوسف" فلم نجد بحثاً مستقلاً؛ فالبحث الحاضر يحاول سد الفراغ فى هذا المجال.

التعريف بديوان "مريم تأتى"

يعد ديوان "مريم تأتى" واحداً من دواوين سعدى يوسف التى تتسم نصوصها بإبراز تفاصيـل الحياة اليومية، وكانت تفاصيل الحياة اليومية لمدينة بيروت هى محور الديوان، فلقد أشـار سـعدى يوسـف أسـفل عنوان الديوان بأن نصوص هذا الديوان خاصة بمدينـة بيروت؛ حيث أضاف أسـفل العنوان "قصائد بـيروت١٩٨٢" وأضاف أيضاً أن هـذه النصوص نظمت فى الفترة بين ١٩٨٢/٦/٣و١٩٨٢/٨/٥م ببيروت المحاصرة، ولقد

قسـم الديوان إلى أربعة أقسام؛ هى القسم الأول ويضم قصيدة "حماسة" وقصيدة "أيها الإخوة"، والقسم الثانى جاءت قصائده تحت عنوان "أبدأ...لأظل أبدأ" ضم ست قصائد، ثم القسـم الثالث جاء تحت عنوان "مريم تأتى" وضـم قصيدة واحدة بنفس العنوان، ثم القسـم الرابع والأخير وجاءت قصائده تحت عنوان "لمسـات يومية" وضم تسعة عشر قصيدة.

ويتميـز ديوان "مريم تأتى" بالخصوصية من بين أعمال سـعدى يوسـف، بحيث يعد الديوان فى مجمله تصويراً لحالة خاصة مرت بها بيروت وهى حالة الحصار التى فرضت أثرهـا على الحياة اليومية للشـعب اللبنانى تاركة أثرها الواضح على الحالة النفسـية والاجتماعية والسياسـية والاقتصادية. ففى هذا الديوان استطاع سعدى يوسف ترجمة حالـة الحصار بصـور مختلفة ومتنوعة، ويمكـن لنا أن نعد قصيدة "افتتـاح" واحدة من القصائد التى حاول من خلالها الشاعر سعدى يوسف رصد أهوال الحصار سواء المادية أو المعنوية فيقول:

يأتيـك هذا البحر باليومى / بالنبأ الذى لم يعد نبـأ / وتأتى الطائرات من اختناق البحر / تطوى فى متاهات المبادئ حاجزاً / وتدق للأطفال عنقوداً من البارود / واللحم المشظى / ... نجلس هكذا، متزاحمين على امتداد البحر / نجلس واثقين بساتر متواضع / وبمدفع وقذيفتين وراية سوداء / نجلس فى حصار البحر نمضغ لحمنا / متلذذين / ويجلس الحلزون ملتصقاً بأوراق الشجيرة / "سمى" .. قالت: تماضر / "سمى" .. قال امرؤالقيس / السـماء بغيضة كالبحر / و الفتيان يقتسـمون بين قذائف الـ م/ط[١] / أسماء وماء من مراعى الله (يوسف، ٢٠٠٣م: ٢٤٧و ٢٤٩)

كما سبق وأن أشرنا إلى أن شعر سعدى يوسف يتسم بوصف الحياة اليومية وتفاصيلها والتعبير عن ملامح هذه الحياة، وهذا ما يظهر لنا فى النص السـابق الذى شرع الشاعر من بدايته فى وصفه اليومى و المسـتمر والمتكرر، ثم يعـرض الصور المتلاحقة لتفاصيل حيـاة مدينة بيروت وملامحها فى ظـل الحصار من مجىء الطائـرات إلى قتل الأطفال

١. يقصـد بالقذائـف ال م / ط أى القذائف المضادة للطائرات بمعنى ان م / ط اختصار لكلمة مضادة للطائرات مثل م/ د أى المضادة للدبابات.

وانتشار اللحم المشظى، ثم يعرض صورة أخرى من الحياة بالجلوس فى ظل القذائف المتلاحقة.

فلقد أثرت التجربة الحية واليومية التى عاشها وعاصرها الشاعر سعدى يوسف فى بيروت فى تشكيل صورة المكان فى ديوان "مريم تأتى" وإعطاء المكان مساحة كبيرة من تشكيل نصوصه، «فنجد أن سعدى يوسف شاعر ينقب عن الأشياء بحواسه الظمآى إلى اكتشاف قارة هى قيد الإنجاز فى كل قصيدة ينتهى منها، دون أن تجد سبيلاً إلى الاكتمال، وها قد تجاوز السبعين بعام وقارته الشعرية لم تعثر بعد على شكلها النهائى. لم تف ثلاثون مجموعة شعرية بالحاجة، لأن سعدى ما زال يحلم بقصيدة تحس بالأنف. رحلته الطويلة إلى القصيدة ليست رحلة عبر الزمان فقط، هى رحلة فى الأمكنة أيضاً وأساساً. ما إن يعقد ألفة مع مكان ما حتى يغادره مضطراً أو... مضطراً. وبين مكان وآخر يرفض سعدى يوسف الكلام عن المنفى؛ لأنه يلجأ فى كل مرة إلى توطين النفس. هذا على الرغم من أنه لم يتمتع بمشهد نخيل البصرة منذ ما يقرب من ثلاثة عقود. وقبلها كان يحمل حقيبته متنقلاً منذ امتلك ناصية القصيدة التى تستعصى عن الانصياع. أقام فى الجزائر حيث كتب أوراق من ملف المهدى بنبركة، وتقاسم الخبز المر مع الفلسطنيين فى حصار بيروت، وخبر العيش تحت أعين المخبرين فى عواصم شتى على طول الوطن العربى وعرضه، قبل أن يحط عصا رحلته الطويلة فى لندن.» (موقع الشاعر، ٢٠١٦ (http://www.saadiyousif.com

توظيف المكان داخل النص الشعرى

وترجع أهمية المكان بالنسبة للإنسان بأنه المنطلق لتفسير كل تصرف، فلا يُحكم على سلوك الإنسان إلا من خلال تواجده فى المكان، فما يعتقد فيه أنه غير لائق، قد لا يبدو كذلك فى غيره من الأمكنة، أضف إلى ذلك أن جل مفاهيم الإنسان الأخلاقية، والنفسية والاجتماعية وحتى الإيديولوجية، لا يعبر عنها إلا تعبيراً مكانياً صرفاً (كأعلى، وأسمى، ووضيع، وواسع الصدر أو ضيقه، ويمين، ويسار، وتطرف ووسطية...) وعلى هذا، فهو خير معين للإنسان؛ بحيث يمده بتصوراته ومفاهيمه، كما أنه يشكل له ــ وبخاصة للمبدع

ـ حلاً مريحاً وآمناً، إذ ينقذه من السقوط فى السطحية ويخلصه من المباشرة فى معالجة الأحداث وبخاصة السياسية منها. (عقاق، ٢٠٠١م: ٢٦٧)

ارتبطت تقنية المكان ارتباطاً وثيقاً بالمسرح والرواية والقصة القصيرة، فلقد حاز المكان فى المسرح على مكانة خاصة؛ لأنه يحمل دلالات كثيرة مابين المكان المتخيل (داخل المسرحية) والمكان الواقعى (المسرح وخشبة العرض) فالذهاب لمشاهدة مسرحية يعد بمثابة الدخول لمكان خيالى يرتبط بزمان آخر، وبقاء فن المسرح متعلق بالمكان. (پرونر، ١٣٨٥ش: ٨١) وكذلک يعد المكان جزءاً أساسياً من بنية الرواية والقصة؛ فلا يعقل وجود قصة أو رواية دون وجود مكان تقع عليه أحداث القصة أو الرواية، فقد درج النقاد على تقسيم الفنون بصورة عامة إلى فنون مكانية وفنون زمنية، وكان الفن التشكيلى هو الفن النموذجى الدال على المكان فى حين كان فن الموسيقى هو النموذج الدال على الزمان، وإذا كان الشعر أقرب ما يكون إلى فن الموسيقى فى دلالته الزمنية، فإن القصة القصيرة والفن السردى عموماً ظل متراوحاً بين تغليب الطابع الزمنى أو الطابع المكانى أو التوسط بينهما. (إسماعيل، ٢٠١٠م: ١٤) ويؤكد الشاعر نيما يوشيج ذلک؛ فهو يرى أن المكان أحد العناصر المشتركة مابين الشعر ـ الشعر القصصى ـ وبين المسرح والرواية، ومع ذلک فهو يؤكد على أن المكان يختلف توظيفه فى كل نوع أدبى، ويرى أن المكان من السمات الأساسية الذكر والتوضيح بالنسبة للرواية عن الشعر فمن وجهة نظره ليس من الضرورى ذكر اسم المكان فى الشعر ـ الشعر القصصى ـ بعكس الرواية التى يجب تحديد المكان. (جوركش، ١٣٩٠ش: ١١٧)

ومن ثم تعد تقنية المكان وتوظيفها داخل النص الشعرى من أهم جماليات القصيدة الحديثة والمعاصرة، والسؤال هنا يطرح نفسه؛ لماذا يلجأ الشاعر لاستخدام تقنية المكان وتوظيفها فى نصه؟ ففى الحقيقة الإجابة القطعية والفاصلة على هذا السؤال تعد من الصعب ولا نبالغ إذا قلنا من المحال، وهذا يرجع لعدة أسباب؛ فى مقدمتها أن القصيدة الحديثة والمعاصرة أصبحت بنية حية، معقدة، مركبة، توحد بين الشاعر وعالمه وتجمع بين الواقع والتراث، أى أنها تتسم بما يمكن أن نسميه "ضد التوقع"، كما أن جماليات القصيدة الحديثة والمعاصرة أصبحت أيضاً عند كل شاعر معاصر (خاصة) بقدر ما هى متخصصة،

ومتميزة ذات طابع فردى، رغم ما لها من شمولية. (وادى، ١٩٩٤م: ١٧) وعلى الرغم من ذلك يمكن أن تتمثل إجابة السؤال فى النقاط التالية:

١ـ أن المكان يمثل الهوية والذات الإنسانية، فعلى قدر إحساس الإنسان بالمكان على قدر إحساسه بذاته، فالذات البشرية لا تكتمل داخل حدودها بل تنبسط خارج تلك الحدود، فكل فرد يحيط به عدد من القواقع أقربها إليه جلده الذى يفصل بينه وبين العالم، ثم يليه الغرفة، فالمسكن، فالمبنى، فالحى، ثم المدينة، فالمنطقة، فالبلد، فالعالم، والإنسان يعيش فى تردد بين الرغبة فى التوقف، والانتشار من قوقعة إلى أخرى (إبراهيم، ١٩٩٠م : ٤٩) كما أن شكل المكان من الناحية المعمارية والهندسية ـ مثل تصميم المدن الحديثة ـ يشير إلى هوية الفرد والمجتمع وتأثير العوامل الاقتصادية والاجتماعية والثقافية. (جابرى مقدم، ١٣٨٢ش: ١٢٨) وبناءاً على ذلك يلجأ الشاعر لتوظيف المكان داخل نصه سواء بطريقة مباشرة ووصفية أو بطريقة إشارية غير مباشرة، حتى يؤكد على وجود ذاته داخل دائرة المكان الموظفة فى نصه.

٢ـ يلجأ الشاعر لتوظيف المكان داخل نصه لتعدد وظائف المكان سواء كانت وظيفة جغرافية أو وظيفة رمزية أو وظيفة تعبيرية[١]، فالشاعر يمكن له الاستفادة من المكان ووظائفه فى خدمة نصه سواء من ناحية البناء والتكثيف أو من ناحية الدلالة، أضف إلى ذلك الناحية الشعورية والنفسية، فيمكن استغلال المكان فى النص لأقصى درجة، بحيث يكون للمكان دلالة تفوق دوره المألوف كديكور أو كوسيط يؤطر الأحداث بل يكون فاعلاً حقيقياً فى النص. (الحمدانى، ١٩٩١م: ٧١)

٣ـ هناك بعض القضايا التى تستلزم من الشاعر اللجوء إلى المكان وأبعاده وتوظيفها داخل نصه، فقضية مثل قضية السجن والحرية والحرب والمقاومة وغيرها من القضايا

١. الوظيفة الجغرافية للمكان هى البعد الجغرافى للمكان من حدود ومساحة، أما الوظيفة الرمزية فهى مرتبطة بالوظيفة الجغرافية وهى التى يمكن أن نلخصها فى مفهوم "الانتماء" لأن هذه الوظيفة تحاول الربط مابين المكان ومابين الهوية والانتماء له، أما عن الوظيفة التعبيرية فمن خلالها يتم الانتقال مابين الأمكنة عن طريق وصفها وهذا الوصف يسمح للمبدع (الشاعر) التعبير عن القيم الفردية والجماعية الأساسية التى يؤمن بها الفرد أو الجماعة، ويمكن أن تكون قيماً دينية أو أخلاقية أو اقتصادية أو اجتماعية أو جمالية. (راجع: عبدالحميد، ١٩٩٥م: ٢٥٨-٢٦١)

الأخرى التي تستدعي من الشاعر توظيف المكان بشكل مباشر أو غير مباشر.

٤ـ لطبيعة الشاعر وتركيبته النفسية والاجتماعية دور في توظيفه للمكان وتوظيفه داخل نصه، ويعد السجن واحداً من تلك الأماكن التي تربط بين نفسية الشاعر ـ المبدع بشكل عام ـ وبين السجن كمكان يتصف بأنه مكان شديد الانغلاق للإقامة الجبرية، تتم فيه معاقبة الذات بحصارها مكانياً لخروجها عما هو متفق عليه قانوناً وهو مكان منفر، وعلى الرغم من ذلك قد ينشأ انزياح دلالي في علاقة المبدع بالمكان المحاصر ويتحول من مكان منفر إلى مكان يشعر فيه بالألفة وهذا يؤكد على العلاقة النفسية التي تربط بين الشاعر والمكان. (أبوالعمرين، ٢٠١٢م: ٢٠٢-٢٠٤)

علاقة المقاومة والانتظار بالحصار في ديوان "مريم تأتي"

قبل البدء في دراسة أثر الحصار على توظيف الأمكنة ودلالتها في ديوان "مريم تأتي" للشاعر سعدي يوسف، يجب أن نتوقف أمام علاقتَين مرتبطتَين بمفهوم الحصار داخل الديوان وهما "المقاومة" و"الانتظار" حيث إن الحصار يحتاج إلى مقاومة حتى ينفك وفترة المقاومة هي التي ينتظر فيها أهل المدينة حتى يتحقق النصر وينفك الحصار؛ يقول سعدي يوسف:

في الموقع الحجري رايتنا/ مغروزة في وقفة الزمن/ سنظل نغرزها ونغرزها/ حتى نفجر نبعة الوطن (يوسف، ٢٠٠٣م: ٢٧٠)

ويمكن توضيح ذلك بشيء من التفصيل في السطور التالية:

أولاً: علاقة المقاومة بالحصار في ديوان "مريم تأتي"

من البديهي أن يرتبط مفهوم الحصار بمفهوم المقاومة، فعندما تحاصر إحدى القوات مدينة من المدن فكلما كان الحصار قوياً كانت مقاومة أهل المدينة أقوى، لقد ظهرت هذه العلاقة في نصوص ديوان "مريم تأتي" بحيث زادت نبرة المقاومة لدى سعدي يوسف وهذا يدل على شدة الحصار والقذف الإسرائيلي الذي تعرضت له مدينة بيروت، لذا نجد أولى قصائد الديوان بعنوان "**حماسة**" لتؤكد على فكرة العلاقة القائمة ما بين

المقاومة ضد هذا الحصار؛ يقول سعدى يوسف فى قصيدة "**حماسة**":

يا شوارع/ بيروت الحرب اليومية/ مدينة تصرخ بالعالم/ مدينة تصرخ بالرايات/ مدينة تصرخ بالصرخة فى الرايات/ مدينة تصرخ بالبلور والبازلت/ تصرخ: وحدى فى دمى مازلت/ ونقول: نقاوم/ ونقول: ستبقى بيروت/ ونقول: هنا بيسان/ ونقول: هنا نسقط قتلى/ ونقول: هنا ننهض قتلى/ ونقول: لنا لبنان... (المصدر نفسه: ٢٤٠-٢٤١)

يؤكد الشاعر سعدى يوسف فى المقطع السابق أن المقاومة هى السبيل الوحيد للخروج من الحصار،حتى وإن صرخت بيروت وهى تنزف قائلة "**وحدى فى دمى مازلت**" فعلى الرغم من استخدام الشاعر لكلمة "**مازلت**" التى تدل على الاستمرارية إلا أنه يصر على أن هذه الاستمرارية يجب أن يقابلها استمرارية المقاومة والتى عبر عنها فى الصيغ الفعلية التى تدل على الاستمرارية مثل "**نقاوم**" و"**ستبقى**" و"**نسقط**" و"**ننهض**" كما أن تكرار فعل "**نقول**" أدى إلى التأكيد والإصرار على المقاومةحتى فك الحصار والانتصار، كما أن نهاية القصيدة "**ونقول لبنان لنا...**" تشير إلى أن حركة المقاومة وتنوع أفعالها وصورها يجب أن تؤدى إلى نتيجة واحدة وهى الانتصار وتحرير لبنان وهنا الشاعر لم يقصد تحرير بيروت فقط ولكنه كان يقصد تحرير جميع مدن لبنان.

وتعد قصيدة "**أيها المقاتلون**" من القصائد التى برزت من خلالها علاقة المقاومة بالحصار؛ فيقول سعدى يوسف:

الأن هذا البحر نعرف كيف نحرثه، أرادتنا البوارج؟ / ألأن هذى الأرض فلذتنا، أتتنا الطائرات؟ / ألأننا الفقراء، أغلق العالم عنا منافذه.../ وخلفنا على متراسنا الأول؟ / ألأن عشب الله لا يقتل/ قطعوا علينا الماء؟/ ألأننا الأبناء / عرضوا علينا أن نكون سفينة فى عتمة الأنوار/ ألأن أيدينا أرادت حرفة غير التسول / أطبق الأعداء؟ / لكننا ننهض/ فى ضعفنا ننهض/ فى جرحنا ننهض/ فى قتلنا ننهض/ ونسير نحو البحر/ فى فيلق مغبر/ فى غاسق أحمر... (المصدر نفسه: ٢٥٧-٢٥٨)

عرض الشاعر سعدى يوسف فى صيغ الاستفهام التى جاءت فى النص السابق الأسباب التى بسببها تعرضت لبنان بصفة عامة وبيروت بصفة خاصة للحصار والغارات والتى جاءت فى النص كالتالى: «**أرادتنا البوارج / أتتنا الطائرات / قطعوا علينا الماء**

/ أطبق الأعداء» ولقد تنوعت الأسباب فى النص مابين تمسك أهل لبنان بأرضهم وأحقيتهم فيها «هذا البحر نعرف كيف نحرثه / هذى الأرض فلذتنا» والفقر وسوء الحالة الاقتصادية التى تعانى منها لبنان "لأننا الفقراء" وعزة وشهامة أهل لبنان "أيدينا أرادت حرفة غير التسول" ويرى الشاعر سعدى يوسف على الرغم من أسباب الحصار ونتائجه فى نصه أن المقاومة هى السبيل الوحيد للخروج من هذا الحصار، وربط الشاعر سعدى يوسف فى نصه بين المقاومة متمثلاً فى الفعل "ننهض" الذى تكرر فى النص أربع مرات، وألفاظ تدل على الضعف والدمار مثل "ضعفنا / جرحنا / قتلنا".

ثانياً: علاقة الانتظار بالحصار فى ديوان "مريم تأتى"

يرتبط الانتظار بمفهوم الحصار؛ فالحصار يحمل فى مفهومه فكرة الزمن حيث أن الحصار يحسب بالمدة الزمنية، وبالتالى تظهر فكرة الانتظار سواء للقوات المحاصرة حتى تحقيق النصر أو أهل المدينة التى تنتظر حتى فك الحصار، ويرتبط الانتظار فى هذه الحالة ـ غالباً ـ بالحالة النفسية عند أهل المدينة المحاصرة.

ولقد تجلى هذا المعنى بوضوح فى ديوان "مريم تأتى" بداية من عنوان الديوان الذى يحمل فى طياته مفهوم الانتظار بحيث جاء الفعل "تأتى" فى زمن مضارع وهذا يدل على الانتظار حتى تحقيق الحدث والتحقق منه، كما أن استدعاء شخصية السيدة "مريم العذراء" فى العنوان ساعدت عليتأكيد على فكرة الانتظار، فلقد تمّ توظيف شخصية السيدة "مريم العذراء" فى الشعر العربى المعاصر بربطها بشخصية سيدنا "عيسى" عليه السلام، فشخصية السيد المسيح عليه السلام تحمل فى الشعر العربى المعاصر ثلاثة ملامح هى الصلب / الفداء / الحياة بعد الموت، ويعد ملمح "الحياة من خلال الموت" الذى وظفه الشعراء بمفهوم أن كل من يقضى فى سبيل فكرته أو مبدأ فإن فكرته ومبدأه يبقى من خلال موته (عشرى زايد، ١٩٩٧م: ٨٥-٨٦ و٩٣) هو أقرب الملامح التى وظفت مع شخصية السيدة "مريم العذراء" عليها السلام فى الديوان والتى تؤكد على ارتباط فكرة الحصار والانتظار يقول سعدى يوسف:

وللحظة غمرتك بالقبلات / ثم نأت متوجهة بخوص أبيض / فى أى نهر سوف

تنغمس الأنامل؟ / أى ماء سـوف يبتل القميص به؟ / وأى نخلة سـتكون متكأ؟ / وهل يسـاقط الرطـب الجنى؟ / أكان جذع النخلـة المهتز أقصى ما تحـاول مريم؟....ألمح فى الحواجز وجه مريم / وفى المحاور خطوة الملك المتوج بالقذيفة / يدخل الرومان منتظمين كردوسا / وقوميون يقتتلون فى الدكان / مريم فى مدينتها / وأنت تراقب الطرق البعيدة: هل تجىء اليوم؟ (يوسف، ٢٠٠٣م: ٢٦٥-٢٦٦)

وتعد قصيدة "أيام حزيران" نموذجاً من النماذج التى توضح مدى العلاقة القائمة بين الحصار وحالة الانتظـار داخل الديوان، بحيث يتجلى الانتظار فى رتابة الحياة اليومية بسبب الحصار والتى صورها الشاعر فى الصور التالية:

فى صبـاح حامض، يتنـاول الجندى البندقية / ويكسـرها على شـجرة / فى صباح حامض / يتناول خليل حاوى بندقيته / ويكسرها على رأسه / فى صباح حامض، يتناول "س" الشاى وحيداً/ هكذا فى الصباحات الحامضة يتخمر نسيج حى / وتكون الشمس مشوشـة / ويكون البحر ضباباً/ وتدور الأسـطوانة على نفسـها /كذلك الصحيفة / والمنظمـة / وماء صنين /والطائـرات المدنية /ومراكز الأبحاث المعادية للماركسـية / والطريقة المثلى لالتقاء الجسـد بالجسـد / ليس فى نية الشـجرات التى قرب نافذتى أن تـدور / ليـس فى نية البحر أن يترقرق أخضر / ليس فى نية السـائرين العبور (المصدر نفسه: ٢٦٠- ٢٥٩)

تدل البنية التكرارية للصور داخل النص السـابق إلى نـوع من أنواع الرتابة التى تسـبب فيها الحصار والـتى تؤدى بدورها إلى خلق حالة من حـالات الانتظار، وتمتد الرتابـة والروتينية فى النص السـابق إلى الأشـياء المادية والجمـادات، وعليه يكون الحصـار قـد أثر بدوره فى خلق حالة الانتظار التى هى فى الوقت نفسـه نوع من أنواع الرتابة.

ولقد أثرت حالة الانتظار على الحالة النفسـية لسـكان بيروت، فعلى الرغم من أن الانتظار يكون نوعاً من أنواع المقاومة والصموت إلا أن له جوانب سـلبية تؤثر بالطبع على الحالة النفسية لأهل بيروت، يقول سعدى يوسف فى قصيدة "مساكن":

أى طوابق يعشـقها الصاروخ / وأى طوابق نعشقها / أى طوابق نسكنها؟ / للقطة

أن تمرح في السطح / وللطفلة أن تصرخ في الملجأ / ولنا أن نرتقب اللحظة / مسكونين (المصدر نفسه:٢٨٢)

عكس الشاعر سعدي يوسف في نصه السابق الحالة النفسية السيئة التي مر بها أهل بيروت وما لحقهم بهم من دمار نفسي بسبب الحصار من خلال تعدد الأسئلة "أي طوابق يعشقها الصاروخ / وأي طوابق نعشقها / أي طوابق نسكنها؟" والتي تحمل في طياتها قسوة الحصار وفي الوقت نفسه تصبح إجابتها أكثر قسوة من السؤال ذاته، كما أن المفارقة بين صورة القطة والطفلة "للقطة أن تمرح في السطح / وللطفلة أن تصرخ في الملجأ" ساعدت على تأكيد وتوضيح الحالة النفسية التي يمر بها أهل بيروت، وفي نهاية النص تتجلى حالة الانتظار "ولنا أن نرتقب اللحظة / مسكونين" والتي تأتي لتؤكد على سوء الحالة النفسية واستمرارها.

علاقة الحصار بالمكان في ديوان "مريم تأتي"

ويعد الحصار أسلوباً من أساليب الحرب، وطريقة عسكرية استخدمت من أقدم العصور لتحقيق إنجاز عسكري، وكثيراً ما يرافق حصار المدن هجوماً عسكرياً من الحين لآخر للاستيلاء عليها. (مجلة الهلال، ١٣٢٢: ٢٢١-٢٢٢) وبما أن الحرب في أساسها قضية مكانية حيث تحوي المكان بكل أبعاده ووظائفه، فالحرب تنشب ـ غالباً ـ بغرض احتلال مكان وتقام أحداثها على مكان، ومن تداعياتها أن تدمر أمكنة، وفي نهايتها تنتصر القوات باكتساب مكان أو بخسارة مكان، أي أن هناك علاقة وثيقة مابين المكان والحرب، ونرى أن تقنية المكان هي الأقرب لتشكيل صورة الحرب، فالمكان أكثر التصاقاً بالإنسان من الزمان الذي يكون رهن استدعاء الإنسان له، لكن وجود الإنسان ذاته مرهون بالمكان ومن ثم يكون إدراكه للمكان هو إدراكه لهويته وذاته. (إبراهيم، ١٩٩٠م: ٤٩) فالتمسك بالهوية والدفاع عن الملكية الخاصة (الأرض، المنزل، مصادر الرزق، ومقر العمل) والملكية العامة (الوطن، وثرواته الطبيعية، والثقافية) من أهم مسببات الحرب، أضف لما سبق أن للمكان دوراً في تأكيد وتعضيد البناء الأساسي للشخصية لدى الفرد، فالخبرات المتكررة في مكان معين تساعد في تطوير إحساس ما

بالاستمرارية وشعور ما بالانتماء لمكان معين يجاوز الأفراد وظروفهم الخاصة المباشرة، مع الاعتبار أن هذه الأمكنة التى تؤكد نظرية الهوية لا يشـترط أن تكون هى الأمكنة التى يتحرك وينشـط فيها الإنسـان، فيمكن أن تكون أمكنة تنتمى إلى الماضى أو إلى الحاضـر وهو بعيد عنها (عبدالحميد، ١٩٩٤م: ٢٥٨) كما أن الحرب بطبيعتها تحمل بعداً طبيعياً متعلقاً بالجغرافيا والتضاريس وأرض الميدان والمعارك، والمكان يحمل فى طياته البعد الطبيعى والفلسفى القريب للدراسة أيضاً، أى أن المكان مادى بطبعه، وهذه المادية المحسوسـة تتناسـب مع طبيعة الحرب المادية أيضاً من حيث أبعادهـا وأطرافها حتى نتائجها التخريبية المادية أو الانتصار الذى يكون غالباً فى طبيعته انتصاراً مادياً.

ومـن ثم أصبح المكان محوراً رئيسـياً من محـاور ديوان "مريم تـأتى"، بحيث كانت نصوص سـعدى يوسف عبارة عن كاميرا ترصد كل ما يدور فى بيروت من أمكنة على اختلاف تلك الأمكنة سـواء مـن الناحية الجغرافية أو النفسـية، فكل موضع قدم فى بيروت قد تأثر جراء الحصار؛ لذا، فلم نبالغ إذا قلنا إن كل نص من نصوص الديوان لم تخل من تجسيد المكان داخله وكذلك توظيفه بطرق متعددة وفى الغالب متأثرة بالحصار ونتائجه المادية والنفسـية، وعلى سـبيل المثال، تعد قصيدة "إذاعة" من النصوص التى صور من خلالها الشـاعر سعدى يوسـف مدى الخراب المادى والمعنوى الذى أصاب بيروت وأهلها بسبب الحصار العسكرى وذلك، يقول سعدى يوسف فى قصيدته:

فى الخرائب أو فى القصور / يتنقل مذياعنا / بين أكواب شـاى تدور / وانفجار هنا أو هنا / قد نغنى قليلاً / قدنمنيقليلاً / ولكن مذياعنا مثل بوق النشور (يوسف، ٢٠٠٣م: ٢٧٨)

صور الشاعر سعدى يوسف من خلال توظيف الأمكنة داخل القصيدة حجم الدمار المادى والمعنوى الذى لحق ببيروت وأهلها، حيث نجد الشـاعر قد قدم "الخرائب" على كلمة "القصور" فى اسـتهلال قصيدته قائلاً "**فى الخرائـب أو فى القصور**" ليؤكد على أن الخرائـب هو الأكثـر حضوراً فى بيروت من القصور العامرة، كما أن الدمار منتشـر فى كل مكان فى بيروت؛ عبر الشـاعر سـعدى يوسـف عن ذلك فى قوله "**وانفجار هنا أو هنـا**" وكأن الدمار والانفجـار ليس له حيز مكانى محدد بل أن الدمار منتشـر فى جميع

أنحاء بيروت، وكان لعنوان القصيدة أيضاً دور فى تأكيد اتساع دائرة الخراب الذى لحق ببيروت جراء الحصار، حيث أن استخدام لفظة "**إذاعة**" تدل على اتساع الحيز المكانى للخبر خاصة أن الشاعر استخدم فعل "**الانتقال**" فى نصه "**يتنقل مذياعنا**" مع انتشار الخبر عن طريق المذياع/ الإذاعة كما أنه وصف المذياع بأنه عبارة عن "**بوق النشور**" ليؤكد على المعنى الذى يقصده.

ومن خلال دراسة ديوان "مريم تأتى" يمكن أن نقسم الأمكنة التى تم توظيفها داخل الديوان إلى قسمين؛ القسم الأول وهى الأمكنة المفتوحة (الواسعة)، والقسم الثانى الأمكنة المغلقة، ولقد كان للحصار أثره الجلى على توظيف هذه الأمكنة بنوعَيها داخل نصوص الديوان ويمكن توضيح ذلك كما يلى:

أ- أثر الحصار على الأمكنة المفتوحة (الواسعة)

نقصد هنا بمفهوم الأمكنة المفتوحة (الواسعة) بأنها الأمكنة التى تتسم بالاتساع من الناحية الجغرافية مثل المدن، والأحياء، والضواحى، والقرى، والحدائق، والشوارع، وغيرها، فلقد وظف الشاعر سعدى يوسف الأمكنة المفتوحة فى ديوانه وارتبطت هذه الأمكنة بشكل مباشر وغير مباشر بالحصار وما ترتب عليه من آثار مادية، حيث أننا نلحظ أن الآثار التى نتجت أثر الحصار على الأمكنة المفتوحة ارتبطت ـ غالباً ـ بإظهار الدمار المادى الذى لحق بتلك الأمكنة؛ ومن أبرز الأمكنة المفتوحة التى تجلت فيها آثار الحصار العسكرى ما يلى:

-المدينة

تعد المدينة من الأمكنة التى نالت اهتمام الشعراء العرب وذلك لما تناله المدينة على خصوصيات وسمات مكانية وسمات حياتية منها السرعة والزحام والضوضاء فى أغلب أجزائها بالإضافة إلى العزلة بين أغلب سكانها، وهذه السمات السابقة نجدها بارزة عند أغلب شعراء العرب منهم على سبيل المثال الشاعر أحمد عبد المعطى حجازى وبدر شاكر السياب وغيرهم من الشعراء.

وكانت المدينة من أهم الأمكنة المفتوحة التى تم توظيفها داخل ديوان "مريم تأتى"

وتعد المدينة فى الديوان هى المعادل لبيروت، ونلحظ هنا أن الشـــاعر ســـعدى يوســـف تجـــاوز الفكرة التقليدية للمدينة فى الشـــعر العربى إلى المدينة / بيروت ذات الســـمات الخاصة،كمـــا أننا نلحظ أن بيروت حازت على قـــدر أكبر من التوظيف داخل الديوان من كلمة المدينة، وذلك يرجع إلى أن بيروت هى المحور الأساســـى للديوان وحصارها هـــو قضية الديوان الأولى، لذا كانت بـــيروت / المدينة هى الحيز المكانى لكل الأمكنة الأخرى الواردة فى الديوان سواء كانت أمكنة مفتوحة أو مغلقة فجميعها جزء من الحيز المكانى الأكبر/ الأوسع وهو بيروت/ المدينة، يقول سعدى يوسف:

يا شوارع/ بيروت الحرب اليومية/ مدينة تصرخ بالعالم/ مدينة تصرخ بالرايات/ مدينة تصرخ بالصرخة فى الرايات/ مدينة تصرخ بالبلور والبازلت... (المصدر نفســـه: ٢٤٠)

نلحظ هنا أن الشـــاعر اســـتخدم المدينة مترادفاً لكلمة بيروت، ونرى الشـــاعر فى البداية أنه بدأ بكلمة "بيروت" كعلم للمكان وبعد ذلك اســـتخدم كلمة "مدينة" بالتنكير وهذا إن دل فيدل على أن "بيروت" وبكل معالمها الجميلة التى ذكرها الشـــاعر فى بداية قصيدته حيث يقول:

أريد أن اسأل فى بيروت/ عن اسمها، عن قلبها الياقوت/ أريد أن أدخل فى بيروت/ باسم التى قبلت الجمرة فى عينى/ باسم التى ضعت بها/ لكنها نامت على عينى/ وقبلتنى مرة أخرى... (المصدر نفسه: ٢٣٩)

حيث تحولت جراء الحرب والحصار إلى مدينة بلا معالم مدينة تصرخ وتتألم، أصبحت مدينة الحرب لذا كان استخدام كلمة "مدينة" من قبل الشاعر كمترادف لكلمة "بيروت" موفقاً ويدل على مدى إدراك الشاعر لقيمة اللفظة وتوظيفة داخل النص.

يقول الشاعر سعدى يوســـف فى قصيدة أخرى بعنوان "مدافع" شارحاً حال المدينة فى ظل الحصار المفروض على بيروت قائلاً:

تهـــدر المدفعية فى الفجر/والبحر يلتف حول المدينة مثل الدخان/ تهدر المدفعية فى الفجر/والطير يفزع.../ هل جاءت الطائرات؟... (المصدر نفسه: ٢٨٠)

يصف الشـــاعر ســـعدى يوســـف فى النص الســـابق الحال التى أصبحت عليه مدينة

"بيروت" فهى منذ بداية نهارها "فى الفجر" يبدأ القصف وتبدأ الطائرات فى الإغارة على المدينة، ويزيد الشاعر من الحالة النفسية لكآبة الصورة حيث يجعل من المدينة مدينة ضبابية بسبب الكم الهائل من الدخان الذى يلف المدينة مثل البحر الذى يلفها ويؤكد الشاعر على قسوة الصورة بهروب الطيور مستخدماً لفظ "يفزع" لتهويل الصورة.

- الحى

لقد وظف الشاعر سعدى يوسف "الحى" وهو أحد أجزاء المدينة فى ديوانه، وكان توظيف الحى داخل الديوان متأثراً بالحصار وذلك لأنه جزء من كل، ولقد اعتمد الشاعر سعدى يوسف فى توظيف "الحى" على استدعاء "حى السلم"[١] وهو أحد أحياء بيروت الجنوبية، والذى يُعدُّ مثالاً واضحاً لتصوير مدى الدمار المادى الذى لحق بأحياء بيروت وخاصة "حى السلم" بحيث يصف سعدى يوسف الحى بعدة صفات متفرقة داخل الديوان ومنها:

- "حى السلم" الدنيا، ووقفتنا الأخيرة (المصدر نفسه: ٢٥١)
- سلاماً أيها الحى المتوج بالقذائف (المصدر نفسه: ٢٥٢)
- أن تراها تسكن الطلقات / بين اليلكى وبين حى السلم المنخوب؟ (المصدر نفسه: ٢٦٧)

كما أن الشاعر سعدى يوسف وأفرد مساحة لا بأس بها فى ديوانه لتوظيف "حى السلم" فيقول فى قصيدته "شهداء عراقيون":

كانوا أربعة فى "حى السلم" / قاصى دبابات / ورواة قصائد / كانوا عشاقاً لفلسطين / رفاقاً فى بغداد / وأمسوا أشجاراً فى "حى السلم" / أربعة كانوا فى "حى السلم (المصدر نفسه: ٢٨٣)

أكد النص السابق على أسباب استدعاء الشاعر سعدى يوسف لـ"حى السلم" وتوظيفه داخل ديوانه، بحيث صار مسرحاً للأحداث التى مرت بها بيروت فى تلك

١. يقع "حى السلّم" عند الطرف الجنوبى الشرقى لضاحية بيروت الجنوبية، وهو أفقر أحياء الضاحية وأكثرها اكتظاظاً بالسكان، إذ تشير التقديرات إلى أن نحو ٢٥٠ ألف نسمة يسكنون فى منطقة ضيقة لا تتجاوز مساحتها بضعة كيلومترات مربعة.

الفترة، بحيث صار الحصار وما صاحبه من أهوال مكاناً للشهداء، حيث رمز الشاعر فى النص إلى أن الجنود الأربعة صاروا أشجاراً أى تحولوا إلى شهداء.

ومن القصائد الأخرى التى صورت أثر حالة الحصار على "حى السلم" فى ديوان "مريم تأتى" قصيدة بعنوان "حى السلم" حيث يقول الشاعر سعدى يوسف:

مابين حائطك المثلم والعدو، خطى / ومابين الخطى والموت غمضة مقلة يسرى / سلاماً أيها الحى المتوج بالقذائف / أيها الحى الذى اخترناه جلجلة / سلاماً للصبايا فى بساتين الخضار / وللشبيبة فى المحاور / للشهادة فى السريرة (المصدر نفسه: ٢٥٢)

ففى النص السابق صور الشاعر "حى السلم" وما أصابه من أهوال جراء الحصار فلا يوجد فاصل بين الحى والعدو سوى خطى والذى يتبعها الموت مباشرة، أى أن العدو والموت يحاصران الحى "**المتوجب القذائف**" وهذه الصفة تدل على شدة الدمار والخراب الذى لحق بالحى.

- القرية

تعد القرية هى الطرف الثانى من ثنائية المدينة والقرية والتى شغلت الشعراء العرب، وهذه الثنائية ترجع فى الأساس إلى الاختلاف بين سمات المدينة والقرية والتناقض بين كل من المكانين وسماتهما الجغرافية والتركيبة الاجتماعية لسكان كل منهما والسمات النفسية والأخلاقية لهما.

ونلحظ أن الشاعر سعدى يوسف قد وظف القرية فى ديوانه بأن جعلها هى المكان الآمن فى مقابل المدينة التى تتعرض للقذف والتى لا تتمتع به من سمات القرية من هدوء و دفء المشاعر بين أهل القرية يقول سعدى يوسف فى قصيدة "الكهرباء":

فجأة نتذكر ليل القرى / والبساتين / والنوم فى الثامنة / فجأة نتعلم فائدة الفجر / نسمع صوت المؤذن / والديک / والقرية الآمنة (المصدر نفسه: ٢٧٥)

يريد الشاعر فى نصه السابق اللجوء إلى القرية والتمتع بصفاتها (**النوم فى الثامنة / فوائد الاستيقاظ فى الفجر / والأمن والهدوء**) التى تفقدها المدينة ـ التى لم يشر إليها بصورة مباشرة بل استخدم كلمة الكهرباء فى العنوان لترمز إليها حيث تعد الكهرباء من

أهـم سمات المدن والتى لا تتمتع بها أغلب القرى خاصة الفقيرة منها ـ بصفة عامة، فما بالنـا بمدينة تحت الحصار والقذف فيكون الاحتياج للأمن هو أهم ما يتمناه الإنسـان، ولقد أشـار الشـاعر إلى الحصار فى نصه السـابق بصورة غير مباشـرة وذلك فى قوله "**فجـأة نتذكر / فجأة نتعلم**" فكلمة "**فجأة**" هنا تـدل على أن التذكر والتعلم لم يأت من فراغ ولكن جاء نتيجة لسـبب أدى إلى التفكـير والتأمل فى مكان آخر عكس المكان الحالى الذى يعانى منه،وهذا السبب هو بالتأكيد الحصار العسكرى المفروض على مدينة بـيروت، وما يؤكد على ذلك أن قال الشـاعر فى نهاية قصيدته "**والقرية الآمنة**" ليؤكد على أن الأمن هو الغرض الذى يسعى إليه الفرد مقابل الحصار والدمار الناتج عنه.

ب- أثر الحصار على الأمكنة المغلقة

نعنى هنا بالأمكنة المغلقة بأنها الأمكنة والمبانى الضيقة من حيث المسـاحة والمغلقة مـن حيث هندسـتها المعمارية مثل (البيت/ الشـقة/ الغرفة/ الملجـأ) ولقد نالت هذه الأمكنة على نسبة عالية من التوظيف داخل نصوص الديوان مقارنة بالأمكنة المفتوحة (الواسعة) ويعود هذا إلى السمات الهندسية والمعمارية التى تتميز بها تلك الأمكنة من حيث انغلاقها وكذلك ربطها بالحالة النفسـية والتى تتناسـب بالتالى مع حالة الحصار، وكذلـك يعـود إلى أنها أمكنة ملتصقة بشـكل كبير بحيـاة الناس ومعيشـتهم اليومية والشخصية.

ومن خلال نصوص الديوان نجد أن هذه الأمكنة قد ارتبط توظيفها بتوضيح وإبراز الحالة النفسية التى خلقها الحصار والتى عانى منها أهل بيروت كثيراً، بمعنى أن توظيف الأمكنة المنغلقة فى الديوان جاء لتدل ـ غالباً ـ على مدى الدمار النفسـى الذى خلقه الحصـار أكثر من وصـف الدمار المادى للحصـار، وذلك على العكـس من الأمكنة المفتوحـة التى كان الهدف من توظيفها إبراز مـدى الدمار المادى الذى خلفه الحصار. ومن أهم الأمكنة المغلقة المتأثرة بالحصار فى الديوان ما يأتى:

- المنزل / البيت

يعـد "المنزل/ البيـت" من أهم الأمكنة المغلقة الـتى تم توظيفها داخل ديوان "مريم

تأتى"، فالبيت/ المنزل يعد ركننا فى هذا العالم أو كما قيل كوننا الأول، كون حقيقى بكل مـا للكلمة من معنى، وكل الأمكنة المأهولة تحمل جوهر فكرة البيت، فالبيت واحد من أهم العوامل التى تدمج أفكار وذكريات وأحلام الإنسـانية، ومبدأ هذا الدمج وأساسه هى أحلام اليقظة التى يحميها البيت بحيث يتميز حلم اليقظة بالاكتفاء الذاتى؛ إذ يستمد متعة مباشـرة من وجوده وذاتـه، ويمنح الماضى والحاضر والمسـتقبل البيت ديناميات مختلفـة، كثيراً ما تتداخل أو تتعارض وفى أحيان أخرى تنشـط بعضها البعض فى حياة الإنسـان ينحى البيت عوامل المفاجأة ويخلق الاسـتمرارية، لهـذا فبدون البيت يصبح الإنسـان مفتتاً (باشلار، ١٩٨٤م: ٣٦-٣٧) ومن ثم فقد انعكست هذه الفكرة فى ديوان "مـريم تأتى"، بحيث أصبح المنزل/ البيت جزءاً من الإنسـان ومن حياته اليومية، يقول سعدى يوسف فى قصيدة "موقع":

ربمـا كان بيتـاً لتاجر/ أو لأرملة مرحـة/ ربما كان فى ذكريات المسـافر/ غير أن المنازل/ أقبلت هكذا فى ثياب المقاتل/ نصبت سـاترا/ واختفت... (يوسف، ٢٠٠٣ م: ٢٧٦)

يصور النص السابق دور البيت عند الشاعر سعدى يوسف أثناء الحصار؛ فهو يؤكد علـى تدمير المنازل ولكنه يركز على البعد النفسـى فى الصـورة أكثر من وصف الدمار المادى للبيوت والمنازل، ونجد أن اسـتخدام الشـاعر لكلمة "منازل" بصيغة الجمع تدل على كثرة المنازل التى دمرت، إلا أن الشـاعر لا يركز على هذا الجانب لكنه يركز على جانب آخر ووظيفة أخرى لهذه المنازل التى صارت كالمقاتلين، وربما التركيز على البعد النفسـى على حسـاب البعد المادى يعود إلى العلاقة التى تربط بين الأمكنة المغلقة مع البعد النفسـى لها وهذا أن دل فيدل على مدى إدراك الشـاعر للبعد النفسى و الرمزى للأمكنة التى وظفها داخل ديوانه.

واسـتخدم الشاعر سعدى يوسـف فى ديوانه لفظة "شـقة" كمترادف للبيت والمنزل فيقول فى إحدى قصائده بعنوان "مدافع":

تهـدر المدفعيـة فى الفجر /والبحر يلتف حول المدينة مثـل الدخان/ تهدر المدفعية فى الفجر /والطير يفزع... / هل جاءت الطائرات؟/ فى الشـقة الخالية/ يصمت النبت/

ترتعش الآنية (المصدر نفسه: ٢٨٠)

لم يبتعد الشـاعر كثيراً في النص السـابق عن باقي نصوص ديوانـه في إبراز البعد النفسي للأمكنة التي تأثرت بحالة الحصار والحرب، فبعد وصف الشاعر لما نال المدينة/ بـيروت من هجـوم بالمدافع والطائـرات نجد أن التأثير تعدى البشـر ونال الأشـياء الأخرى؛ ففي النص السـابق نجد أن الشـاعر بدأ بوصف العام حتى وصف الخاص أو بمعنـى آخر أنه بدأ بوصف الكل وهـي المدينة التي لفها البحر نوع من أنواع الحصار ثم حصار المدفعية والقذف حتى يدخل الشاعر في صورته إلى النقطة الأعمق وإلى توظيف الأمكنـة الداخلية المتمثلة في الشـقة وما أصابها من دمار - خاصة الدمار النفسـي- جـراء الحصار حيث أن "النبت" وصل لمرحلة التوقـف والصمت كما أن الآنية داخل الشقة الخالية أصابتها حالة الارتعاش، وهذه الصور بتتابعها تصور مدى قسوة الحصار والحرب التي تعرضت له بيروت وأهلها.

- **الغرفة**

ولقد وظف الشـاعر سعدي يوسف الوحدات الأصغر للمنزل داخل نصوص ديوانه ومنها الغرفة، وكان توظيف الغرفة داخل نصوص الديوان أكثر حضوراً من بين الأمكنة المغلقة وخاصة المباني السـكنية مثل البيت والشـقة، وذلك يعود إلى أنها أصغر وحدة وأكثرها انغلاقاً وهذا يتناسـب مع حالة الحصار ومن ثم فهي تتناسب مع البعد النفسي للحصار والتي برزت من خلال توظيف الغرفة داخل النصوص؛ يقول سعدي يوسف في قصيدة "غرفة":

ليس فيها سوى مكتبة / وسرير / وملصق / جاءت الطائرة / حملت في الهواء السرير / والكتاب الأخير / وخطت بصاروخها بعض ملصق (المصدر نفسه: ٢٧٤)

أدى اسـتهلال الشاعر سعدي يوسف لوصف محتويات الغرفة التفصيلي والبسيط في الوقت نفسه بطريقة "المونتاج السينمائي الأمريكي"[١] وهو طريقة مؤثرة في نقل العواطف

١. هو نوع من أنواع المونتاج وفيه يتم توليف مجموعة من لقطات سريعة من أجل الإيحاء خلال فترة زمنية قصيرة بجوهر الأحداث، وذلك من أجل الإيجاز أو التبرير للانتقال من حدث إلى آخر. (راجع: عجور، ٢٠١١م: ١٢٤)

والأفكار بطريقة بصرية تعتمد على الإخراج السينمائی بتزامنه ومؤثراته دون حكی أو سـرد (راجع: عجور، ٢٠١١م: ١٢٦) وذلک فی قوله "**ليس فيها سوی مكتبة / وسرير / وملصـق**" دوراً فی تخيل الغرفة الاندماج داخل المكان و تصويره بصرياً للمتلقی، وهذا بدوره يؤدی إلی زيادة التأثير النفسی للمتلقی بعد تدمير الغرفة "**جاءت الطائرة / حملت فی الهـواء السـرير / والكتاب الأخير / وخطت بصاروخها بعـض ملصق**" وكان لتقديم "السـرير" علی باقی مكونات الغرفة أثره فی نفس المتلقی؛ حيث أن السـرير هنا يشير إلی ضياع الراحة والاستقرار جراء الحصار.

ويتجلی الأثر النفسی الذی تركه الحصار وظهر من خلال الأمكنة المغلقة من خلال الغرفة، فيقول الشاعر فی قصيدة "ثمل":

اعتذر الليلة، عن كل الذی أحببت فی غرفتها /عن نبتة الشرفة /عن مكتبة الحائط / عن عشر مرايا تتوازی فی بساط بدوی / آسطوانة تدور فی البحر قريبا /هذه الفودكا التی تشـربنی فی لحظة / كم كانت السـاعة؟ / من وسـدنی فی الغيمة / من خبأ فی صدر قميصـی طائرا؟ /لكننی اعتذر الليلة عـن كل الذی أحببت /عن كل الذی ارتكبت فی غرفتها.. (المصدر نفسه: ٢٨٨)

ويقول أيضا فی قصيدة "غارة":

ترتجف الغرفة من قذائف بعيدة / ترتجف السـتائر / ومرة يرتجف القلب... / لما أنت فی الرجفة (يوسف، ٢٠٠٣ م: ٢٨٦)

بحيث يصر الشـاعر سعدی يوسف علی استخدام البعد النفسی فی الغرفة لإظهار ما يحاول التعبير عنه عن الحالة النفسية والانفعالية للحرب التی عانت منها بيروت ويمكن من خلال النص الأول نلحظ مدی البعد النفسـی الذی تأثر به الشـاعر بما لحق بغرفة حبيبتـه والتی جاء للاعتذار لها عما لحق بها وكأن هـذا الاعتذار ليس للحبيبة بل هو لبيروت نفسها مما يجعل الغرفة تأخذ بُعداً دلالياً أوسع وأكبر من مفهومها الضيق المحدود، أما فی النص الثانی فلقد كان لاستخدام الشاعر سعدی يوسف للفعل "**ترتجف**" فی النص السابق أثره فی إبراز حالة الخوف وعدم الأمان والتی تسيطر ليس علی أهل بيروت بل علی الجمادات والأشياء المادية، وكان اختيار "**الغرفة**" هنا كمكان مغلق مناسب لتأكيد

الخـــوف وعدم الأمان، حيـــث أن الأمان يعد من أهم سمات الغرفة، إلا أن هذا التصوير فى مجمله ساعد على بروز الحالة النفسية التى تسبب الحصار فى خلقها.

النتيجة

يعد الشـــاعر العراقى سعدى يوســف من الشعراء العرب الذين تنوعت لديهم تجربة التجريب فى أشعاره واستخدام التقنيات الفنية الحديثة والبعد عن الوقوع فى فخ التقليد والتقليدية ســواء من الناحيــة الفنية أو الموضوعية، وهذا ظهــر فى بحثنا بحيث نجد أن تصوير تفاصيل الحياة اليومية والعالم المحيط عند الشـــاعر سعدى يوسف رافداً من أهم روافد شــعره ، وكذلك الاهتمام بوصف المكان وتوظيفه فى شــعره على أنه تقنية فنية وظفها فى إيصال دلالتها للمتلقى فى أشــعاره، وانعكس ذلك على نصوص ديوانه "مريم تأتى" بحيث صار المكان وتفاصيل الحياة فى بيروت فى ظل الحصار الإسرائيلى الغاشم هى المحاور الأساســية للديوان، ومن ثم حاولنا فى البحث الحاضر تســليط الضوء على اهتمام الشـــاعر بإحدى هذه الأحداث ألا وهو الحصار العســكرى الإسرائيلى لمدينة بيروت اللبنانية ودراســة أثرها على توظيف الأمكنة تحديداً ليتضح لنا تأثير الأحداث اليومية على دلالات المفردات عند الشعراء عامة وسعدى يوسف بشكل أخص.

من خلال دراستنا لتوظيف الأمكنة للشاعر سعدى يوسف عرفنا أن المكان ـ عقب الحصار العســكرى الإســرائيلى ـ أصبح محوراً أساســياً من محاور ديوان "مريم تأتى" بحيــث يمكننــا اعتبــار نصوصه كاميرا ترصــد كل ما يدور فى بيروت مــن أمكنة على اختلاف تلك الأمكنة ســواء من الناحية الجغرافية أو النفسية، فقسمنا الأمكنة التى تم توظيفها داخل الديوان إلى قســمين؛ القســم الأول وهى الأمكنة المفتوحة أو الواسعة ونقصد بها المدينة و القرية والشــارع والحى و نلحظ أن الآثار التى نتجت أثر الحصار على الأمكنة المفتوحة ارتبطت ـ غالباً ـ بإظهار ووصف الدمار المادى الذى لحق بتلك الأمكنة، والقسم الثانى الأمكنة المغلقة أو اللأمكنة الضيقة ونقصد بها البيت والغرفة وقد ارتبطــت هذه الأمكنة بتوضيح وإبراز الدمار النفســى والمعنوى الذى برز عند توظيف تلك الأمكنة المغلقة.

ومما سبق نلحظ أن الحصار بمفهومه وواقعه الذى ظهر فى الديوان مرتبط بمفاهيم أخرى مثل مفهوم الانتظار والمقاومة، وهذان المفهومان ذو أبعاد عسكرية تتناسب مع الحصار وكذلك لهما أبعاد جغرافية تتناسب وتتوافق مع فكرة المكان، ومن ثم كانت العلاقة المتجانسة بين الحصار و المكان و المقاومة/الانتظار هى المثلث الثلاثى الذى قامت عليه نصوص الديوان سواء كانت بصورة مباشرة واضحة فى بعض النصوص وذلك من خلال العناوين أو المتون أو بصورة غير مباشرة استخدم الشاعر من خلالها الرمز والاشارة لإيصال المعنى.

المصادر والمراجع

المراجع العربية

أبو العمرين، سهام. ٢٠١٢م. الخطاب الروائى النسوى. القاهرة: الهيئة العامة لقصور الثقافة.

إسماعيل، محمد السيد. ٢٠١٠م. بناء فضاء المكان فى القصة العربية القصيرة. القاهرة: الهيئة المصرية العامة للكتاب.

باشلار، غاستون. ١٩٨٤م. جماليات المكان. ترجمة: غالب هلسا. بيروت: المؤسسة الجامعية للدراسات والنشر والتوزيع.

الحمدانى، حميد. ١٩٩١م. بنية النص السردى من منظور النقد الأدبى. بيروت: المركز الثقافى العربى.

صالح، فخرى. ١٩٩٦م. سعدى يوسف شعرية قصيدة التفاصيل. مجلة فصول. المجلد١٥. العدد٣.

عجور، محمد. ٢٠١١ م. الأسلوب السينمائى فى البناء الشعرى المعاصر.القاهرة: الهيئة العامة لقصور الثقافة.

عشرى زايد، على. ١٩٩٧م. استدعاء الشخصيات التراثية فى الشعر العربى المعاصر. القاهرة: دار الفكر العربى.

عقاق، قادة. ٢٠٠١م. دلالة المدينة فى الخطاب الشعرى العربى المعاصر دراسة فى إشكالية التلّقى الجمالى للمكان. دمشق: منشورات اتحاد الكتاب العرب.

العميرى، أمل محسن. ٢٠٠٦م. المكان فى الشعر الأندلسى. عصر ملوك الطوائف. أطروحة دكتوراه. جامعة أم القرى. كلية اللغة العربية.

فزازى، عبد السلام.١٩٩١م. سعدى يوسف شاعر المواقف. المعرفة. العدد ٣٣٦.

مجلة الهلال. ١٣٢٢ق. الحصار فى الحرب شروطه وقوانينه. العدد ٢٥٨. السنة ١٣. ٤ شوال.

مونسى، حبيب. ٢٠٠١م. فلسفة المكان فى الشعر العربى قراءة موضوعاتية جمالية. موقع اتحاد

الكتّاب العرب على شبكة الإنترنت.
وادي، طه. ١٩٩٤ م. جماليات القصيدة المعاصرة. الطبعة الثالثة. القاهرة: دار المعارف.
يوسف، سعدي. ٢٠٠٣م. الأعمال الشعرية الكاملة. المجلد الثاني (من يعرف الوردة). دمشق: دار المدى.

المراجع الفارسية

پرونر، ميشيل. ١٣٨٥ش. تحليل متون نمايشى. ترجمه شهنازشاهين. تهران: نشر قطره.
جابرى مقدم، مرتضى. ١٣٨٢ش. تعاملى نو ميان انسان مدرن وفضا ومكان. فصلنامه خيال.شماره ٨.
جوركش، شاپور. ١٣٩٠ش. بوطيقاى شعر نو نگاهى ديگر به نظريه وشعر. تهران: انتشارات ققنوس.

المراجع الإلكترونية

ويكيبديا، الموسوعة العالمية. حرب لبنان ١٩٨٢. متوفر في العنوان التالي:
https://ar.wikipedia.org/wiki/%D8%AD%D8%B1%D8%A8_%D9%84%D8%A8%D9%86%D8%A7%D9%86_1982
http://www.saadiyousif.com/new/index.php?option=com_content&view=article&id=274%3A---------------&catid=27%3A-&Itemid=27

إضاءات نقدية (فصلية محكّمة)

السنة السادسة ـ العدد الرابع والعشرون ـ شتاء ١٣٩٥ش/كانون الأول ٢٠١٦م

صص ١٢٤ ـ ١٠١

قراءة سوسيولوجية في تجديد أبي نواس الشعري

آزاده منتظري (الكاتبة المسؤولة)*

الملخص

أبونواس حسن بن هانئ، الشاعر الإيراني (١٩٦ق) يعدّ من كبار شعراء العرب وعباقرته على الإطلاق، ومحاولاته التجديدية في الشعر من القضايا الأدبية الكبرى التي أثارت دراسات أدبيةونقدية على مرّ العصور. قد ذكرت أسباب شتّى لهذه الظاهرة الأدبية الهامة في مختلف المصادر والمراجع، ولكن هذا البحث قام باستقصاء دعوة أبي نواس التجديدية من منظور سوسيولوجيا الأدب، واستهدف دراسة أحكام هذه المنهجية الحديثة من خلال المقدمات الطللية في بعض المدائح النواسية وقياسها بالعناصر المستحدثة في فواتح بعض قصائده الأخرى، مضافاً إلى معالجة أسباب ظهور هذه النزعة الأدبية في تلك الفترة التي عاش فيها أبونواس. لقد تناولت هذه المقالة أشعار أبي نواس على المنهج الوصفي التحليلي، وقد وجدت أنّ تجديد أبي نواس الشعري جاء إثر نزعته الشيعية المبنية على مواقف الرفض والثورة، والتناقضات الموجودة في العصر العباسي الأول التي سادت من خلال نشوء الطبقات الاجتماعية الجديدة، والتغيّرات السريعة التي حدثت جرّاء امتزاج الثقافة العربية بالثقافات الأخرى كما ليس ينبغي أن يُهمل دور تضّاد القيم والمعايير الاجتماعية القديمة والحديثة، وعدم تطابق الإيديولوجية القديمة والظروف الراهنة، وعدم توافقهما عند المثقفين في المجتمع العباسي آنذاك.

الكلمات الدليلية: أبونواس، العصر العباسي الأول، النزعة التجديدية الشعرية، سوسيولوجيا الأدب، النقد الاجتماعي.

*. أستاذة مساعدة في قسم اللغة العربية وآدابها بجامعة قم، قم، ايران

azade.montazeri@yahoo.com

تاريخ الوصول: ١٣٩٥/٥/٢ش تاريخ القبول: ١٣٩٥/١١/٥ش

المقدمة

إنّ الأدباء والفنّانين هم أبناء بيئتهم؛ منها ينهلون ويتناولون ويغرفون وفيها تشع إنتاجاتهم وتتدفق إبداعاتهم، والعلاقة بين الأدب والمجتمع علاقة جذرية متماسكة حيث يسمّى الأدبُ مرآة المجتمع، فلا ينتج أدب إلّا فی الجماعة ومتأثراً بها، إذ إن الأديب لا يكتب نصاً ليتمتّع به وحدَه دون الآخرين، ولا يقول شعراً ليسمعه وحدَه، ولا يقتبس صُوره وقيمَه إلاّ من الثقافة التی تلقّاها منذ الصغرواكتسبه من تجاربه فی بيئته، ومن المستحيل أن يشعر بالرضی والراحة إلاّ عندما يجد من يقرأ نصه أو يستمع إليه أو يواجه من يتمتع بالفن فيشاركه فی أحاسيسه المبدَعة.

ضرورة البحث وأهدافه

لا يخفی علی أی باحث فی الأدب العربی أن أهمية الشعر عند العرب بالقياس إلی الفنون الأدبية كبيرة لا يمكن مقارنتها بأیّ فنّ أدبی آخر، فقد كان من أهميته أنهم اعتبروا الشعر ديوانهم الذی سجّلوا فيه مآثرهم ومفاخرهم وأخبارهم وأيامهم. ولاسيما إذا كان «الشعر فی العصر العباسی الذی يعدّ أطول العصور الأدبية زمناً وأكثرها تقدّماً وتفنناً وحضارةً ولأنّه العصر الذی نبغ فيه من الشعراء الكبار الذين لا يطاولهم شاعرٌ فی عصر آخر.» (السامرايی، ١٤٢٦ق: ٤) منهم أبونواس (١٩٦ق) الذی عُرف فی "طبقات الشعراء" بأنّه كان «عالماً فقيهاً، عارفاً بالاحكام والفتيا، بصيراً بالاختلاف، صاحب حفظ ونظر ومعرفة بطرق الحديث، يعرف ناسخ القرآن ومنسوخه ومحكمه ومتشابهه، وقد تأدّب بالبصرة، وهی يومئذٍ أكثر بلاد الله علماً وفقهاً وأدباً، وكان أحفظ لأشعار القدماء والمخضرمين وأوائل الإسلاميين والمحدثين.» (ابن المعتز، ١٩٧٨م: ٢٠١) مضافاً إلی ذلک كلّه أن الباحثين قد اعتبروا أبانواس زعيم الثورة التجديدية رغم اختلافهم فی تحديد أبعاد هذه الثورة، وسعتها ومدی تأثيرها فی فن الشعر العربی بصورة عامة.

وثمة قراءات عديدة تكمن فی كل نص أدبی مصوغ فی برهة من العصور التاريخية، والشعر القديم لا يعنی بالياً ولا متخلّفاً بل هو «الشاهد الحاضر والحی علی الدوام لتقديم ما تحتزنه صورته الفنية من معلومات ومعطيات، وظواهر نفسية واجتماعية

وفكرية وطبيعيــة واقتصادية ودينية؛ وبمعنى آخر هو وثيقــة ذاتية وموضوعية لصاحبه وبيئته وعصره.» (جمعة، ١٩٩٨م: ٢٥)، وليس من الصواب اعتبار أن المناهج والآليات الحديثــة تتطلب الإنتاجات الأدبيــة الحديثة بحتاً، بل توجد فى الأعمال القديمة طاقات كثيرة لمثل الدراسات التى تُلبس على قامتها الجدّةَ والطراوةَ. ومن هذا المنطلق تستهدف هذه المقالة إلى اســتقصاء تجديد أبي نواس الشــعرية من منظور سوســيولوجيا الأدب ويعــالج هذه النزعة الشــعرية وجوانبها، وقد يكشــف عمّا تبــدو فى الوهلة الأولى من البديهيات، لكنّها تضمر فى خفاياها حقائق كثيرة.

خلفية البحث

أجــرى عن خروج أبي نــواس على مبادئ الشــعر الجاهلى،كثيرٌ من الدراســات والبحوث منذ القديم إلى زماننا الراهن، من أحدثها: مقالة "أبونواس بين مطرقة الحكام وســندان التاريــخ" لـ "هادى پور نهزمى" (١٣٩٠ش) المطبوعــة فى مجلة " أدب عربى" المحكمة؛ مقالة "أبونواس بين نقادة القدامى والمعاصرين" لعبدالغفور (١٩٨٠م) المطبوعة فى كلية الأداب بجامعة بغداد؛ كتاب "أبونواس بين العبث والاغتراب والتمرّد" لـ"الزعيم (١٩٨١م)، وكتاب "حركة الشــعر العباســى فى مجال التجديد بين أبي نواس ومعاصريه" لـ"خريس"(١٩٩٤م). ولا يوجد فى هذا المجال كتاب أو مقالة مستقلة قد قامت بدراسة القضايا الاجتماعية المرتبطة بالنزعة التجديدية النواســية رغم أننا قد نواجه اشارات عابرة مبعثرة فيما يخصّ بأبي نواس وثورته الشعرية.

منهج البحث

هذا البحث يســلّط الضوء على الجوانب الاجتماعية لنزعة أبي نواس التجديدية فى الشــعر معتمداً على منهج سوسيولوجيا الأدب، فيقوم بتحليل ظاهرة التجديد فى الشعر العباسى نشأتها وتطوّرها ويستقصى أهم مؤثراتها السوسيولوجية وما يتعلّق بها.

نبذة عن سوسيولوجيا الأدب

ظهر أول الدراسات فى سوسيولوجيا الأدب، فى القرن التاسع عشر فى كتابات "مدام

دى ستيل" لدى دراستها الأدبَ من حيث علاقاته بالمؤسسات الاجتماعية ثم جاء "كارل ماركس"، وهو أول من أعطى تفسيراً موضوعياً للعلاقة بين الأدب والمجتمع، وعين لها موضوعاً داخل مجموعة العلوم الاجتماعية، واعتبر أن الأدب واقعة اجتماعية تاريخية نسبية، وإن الكاتب يعبّر فى اعماله عن وجهة نظر الطبقة التى ينتمى إليها بوعى أو بغير وعى، ووافقه لوكاتش على مقدماته، ثم جاء "غولدمن"، وهما متفقان على توجيه الرواية نحو الدراسة السوسيولوجية. (حجازى، ٢٠٠٧م: ١٤٠) والذين جاؤوا بعد هؤلاء قد جعلوا سائر الأنواع الأدبية مثل الشعر مجالاً مناسباً لهذه الدراسة، مع هذا لا تزال تخصص الرواية سهماً أوفر من هذه الدرسة لنفسها بالنسبة إلى الشعر.

وقد نجد فى فكر ابن خلدون جذوراً للنظرية الاجتماعية فى الظاهرة الأدبية وقد تمثّلت هذه الجذور عنده فى أمرين: «الأول: هو نظرة ابن خلدون للشعر بوصفه نشاطاً إنسانياً يوجد فى كل لغة، وله أسباب تخصّه وشروط لأحكام صياغته؛ والثانى: هو ربط ابن خلدون بين أحوال الأدب والأدباء وبين أطوار الدولة، نشأتها وازدهارها ثم اضمحلالها.» (ابوشقراء، ٢٠٠٥م: ٢٤ نقلا عن ابن خلدون، المقدمة: ٤٧٢)، فلا ريب أن للنوعية المجتمع والسلطة دور هام فى تحديد القضايا الأدبية وما تستوعبه.

النزعة التجديدية نشأة وتطوّراً

قد عُرف العصر العباسى الأول بالثورة التجديدية فى الشعر، وأسبابها ما اقتصرت على أسباب أدبية بحتة، كما لا تختص مؤثراتها ونتائجها بحقل الأدب فحسب بل تتعداه إلى المجتمع ومجالاته العديدة؛ فإن الأدب ليس بمعزل عن الحياة الاجتماعية وما تقتضيه حياة كائن اجتماعى، وهو إنسان.

و إذ إن لا تحدث أى ظاهرةٍ دفعةً واحدة بل تتدخّل فى حدوثها وتطورها أسباب وعوامل شتّى منذ سنين عديدة، فليس من الصواب أن تُدرس النزعة التجديدية الشعرية فى العصر العباسى الأول بمعزل عن تطوّرها وبواعثها فى العصور السابقة. وقد وصف بروكلمان تطوّر الحركة التجديدية، قرب نهاية الدولة الأموية، أى فى الأوائل القرن الثانى للهجرة قائلاً: «كانت قالب القصيد -كما هو معروف فى الشعر الجاهلى – قد صار

طرازاً قديماً بالياً فى أواخر عهد الدولة الأموية، فلم يقو على مسايرة العصر لقد كانت مواده ومعانيه المتوارثة المحدودة فى نطاق ضيق، مرتبطة بحياة البادية، فلم تعد تتفق مع الروابط والصلات الجديدة التى تختلف عن علاقات البادية اختلافا كلياً، والتى قامت بين السكان المختلطين من العرب والعجم فى المدائن الكبيرة التى غدت مراكز الحياة العقلية، وهكذا انحلّ عمود الشعر، فما كان من فقرات القصيد القديم صالحاً للحياة بعد تناوله كبار الشعراء فى هذا العصر، فصاغوا منه أنواعاً مستقلة من الشعر كالخمريات والغزل والطرديات وغير ذلك.» (بروكلمن، ١٩٦١م: ٢/٩)

والمقدمات الطللية صارت صفحة من حياة الناس فى العصر الجاهلى، فالشعر الجاهلى مرآة الحياة العربية، والصورة الصادقة لعادات العرب وتقاليدهم ومُثُلهم بغضّ النظر عن القيم الفنية والصور الجميلة الرائعة والمعانى الدقيقة، وإن الأطلال وصاحبة الأطلال ورحلتها فى أعماق الصحراء وغيرها من الخصال الإنسانية كالجود والكرم والحبّ والوفاء – التى هى من مقتضيات حياة العرب القبلية والمنتقلة بين مختلف الأودية والصحارى للتغلّب على الفناء ومواجهة قسوة الحياة – فهى صارت بمثابة القيم والمعايير الاجتماعية – الأدبية للحياة الجاهلية والشعر القديم.

وهذه الفكرة تنطبق رأى "مدام دوستال" من أوائل روّاد علم اجتماع الأدب إذ تقول «إنّ الأدب يتغير بتغير المجتمعات، ويتبدّل بتبدّلها، ويتطوّرحسب تطور الأوضاع الاجتماعية، ومن هنا رأت أنه أصبح من الضرورى بعد قيام الثورة الفرنسية عام ١٧٨٩ ظهور أدب جديد يعبّر عن مجتمع ما بعد الثورة، ويختلف كثيراً عن أدب ما قبل الثورة، وصار لزاماً على النقد أن يحوّل سوأله من "كيف يكتب الأدباء؟" إلى "عن ماذا يكتبون؟".» (بركات، ٢٠٠٤م: ٤٩)

فإن كل مجتمع يتميز أدبه عن مجتمع آخر إذ إنّ الثقافات والتقاليد والأعراف تتعددّ وتتكثّر بعدد المجتمعات، والتغيرات التى تطرأ على حياة الناس فى العصور المختلفة يترك تأثيرها فى الحياة الأدبية لهؤلاء الناس أيضاً، وبما أن الأدب يقتضى التكيف مع روح العصر ومسايرتها للحياة الاجتماعية فليس له إلا أن يتغير بتغير المجتمع أو العصر، إذن الحياة الجاهلية تتطلّب أدباً لا يلاءم الأدب الأموى أو العباسى والحياة

الحضرية تتطلّب أدباً لا يلاءم الأدب الجاهلي، فذلك شأن أدب كل مجتمع، ولا يقتصر على المجتمع العربي.

ولم يكن أبونواس أول من دعا إلى التجديد، فقيل إن الكميت بن زيد الأسدي، صاحب الهاشميات وشاعر الشيعة في العصر الأموي، هو أول من رفع صوته لترك الوقوف على الديار العافية بدافع دينيّ، وهو حبّه لأهل البيت (عليهم السلام) حيث يقول في مطلع قصيدته:

طربت وما شوقا إلى البيض أطرب   ولا لعبا مني وذو الشيب يلعب

(هدارة، ١٩٦٣م: ١٤٤)

ونجد أيضاً قرب نهاية الدولة الأموية، في بداية القرن الثاني حركة تجديدية، من أبرز شعرائها مطيع بن أياس وحماد عجرد من شعراء الكوفة، ولا ننكر تأثير الوليد بن يزيد في تشجيع هذه الحركة واستمرارها وقوتها وإن تأثر بهما في شعره التجديدي. (المصدر نفسه، ١٩٦٣م: ١٤٥-١٤٨)

فأخذت حركة التجديد تتسرّى في مطلع القرن الثاني، ويثور على عمود الشعر القديم ومنهجه وقوالبه، وممّا أعان هذه الحركة بجانب الأسباب التي ذكرناها من قبل، هو ظهور طبقة جديدة في المجتمع من ناحية جنسها وثقافتها إذ كانت مزاجاً بين العرب وبين الأجناس الأخرى التي دخلوا تحت راية الإسلام في بداية القرن الثاني.

وهذه الطبقة الجديدة المولّدة - التي يمكننا أن ندرجها في ضمن الطبقة المثقفة للمجتمع العباسي - كانت لها خصائص نفسية وطرائق تفكير تختلف بالعادة عن العرب الخلّص الذين كانوا يحملون لواء الشعر دون منازع حتى حدود نهاية القرن الأول، أمّا في البداية القرن الثاني فقد ظهر هؤلاء الشعراء المولّدون الذين كانوا يجيدون العربية في معظم الأحيان بجانب لغاتهم الأخرى، فكانت ثقافة اللغتين تمتزج في نفوسهم امتزاجاً قوياً، فتولّدت عن هذا الامتزاج روح جديدة لا تنظر إلى التراث الشعري القديم نظرة التقديس والتعظيم كما كان العرب الأصيل ينظر إليه، ولم تعد تلك القوالب الجاهلية القديمة تثير عواطفهم أو تربطهم بإحساس أو عاطفة ما، فانعدمت الرابطة العاطفية بين هؤلاء الشعراء الجُدد وبين معالم الحياة العربية الجاهلية بما فيها من الأطلال والخيام وما

إلى ذلک، فلم توافق رؤيتهم وما كان سائداً فى مجال الأدب، فأدّى ذلک إلى الجدلية بين القيم والمعايير التى كانت سائدة فى المجتمع العباسى وما قائماً فى مجال الشعر والأدب.

وهذه الواقعية الاجتماعية - الأدبية تتّفق ما قاله "هيپوليت تين" فى ثلاثيته المشهورة التى استند بها فى نظريته الاجتماعية؛ إنّ البيئة أو الوسط، الجنس أو العرق، اللحظة التاريخية أو العصر هى عناصر لا يمكن فهم العمل الأدبى وتفسيره ونقده دونها، لأن العمل الأدبى ليس مجرد نوع من عبث الخيال الفردى، بل إنّه يعكس بعض الحقائق والانفعالات المحددة والقابلة للتمحيص (عزيزالماضى، ١٩٨٦م: ٨١) ومع أنّه لا تقبل نظريته بأسرها لكنّها تدلّ على أن المولّدين قد تأثّروا فى اتخاذ موقفهم التجديدى فى الأدب بالبيئة والعصر وكذا الجنس باعتبارهم أجناس غير العرب الذين يعيشون فى البيئة العربية تحت لواء الحكم العباسى.

فغدا ظهور هؤلاء الشعراء قوة دافعة شديدة للحركة التجديدية فى الشعر فى أواخر العصر الأموى، وتواصلت بقوة أكثر فى العصر العباسى الأول لشدة الدوافع والمؤثرات الاجتماعية فى هذه الفترة من نفوذ البرامكة الفرس فى نظام الحكم العباسى وتصرفهم فى الشؤون المالية والاقتصادية للحكومة وما إلى ذلک. فإن تغير الحياة الاجتماعية والسياسية والاقتصادية والفكرية فى العصر العباسى الأول دفع كثيرا من الشعراء إلى التمرّد والإحساس بالاغتراب إزاء بروز العناصر الجاهلية فى الشعر العباسى، فقد برزت هذه الظواهر بروزاً جلياً فى أشعارهم. (الشتيوى، ٢٠٠٤م: ٨٥) والحق أنّ حركة التجديد ظهرت بوادرها القوية الأولى فى شعر بشار بن برد حيث كاد يجمع النقاد على أن بشار زعيم المولّدين ورأس المحدثين وكبيرهم رغم اعترافهم بتقدّم أبى نواس وتفوّقه علــى معاصريه (الزبيدى، ١٩٦٦م: ٤٥) بيد أن أبانواس باعتباره واحداً من المولدين يعبرّ تعبيراً صادقا عن ذلک الشعور الذى كان يخالجه هو وأمثاله من المولّدين حيث يقول:

ما لى بِدارٍ خَلَت مِن أَهلِها شُغُلُ ... وَلا شَجانى لَها شَخصٌ وَلا طَلَلُ
وَلا رُسومٌ وَلا أَبكى لِمَنزِلَةٍ ... لِلأَهلِ عَنها ولِلجيرانِ مُنتَقَلُ
وَلا قَطَعتُ عَلي حَرفٍ مُذَكَّرَةٍ ... فى مِرفَقَيها إذا اِستَعرَضتَها فتلُ

بَيـداءَ مُقفِـرَةً يَومـاً فَأَنعَتَهـا   وَ لا سَري بِي فَأَحكيكِ بِها جَمَلُ
وَ لا شَـتوتُ بِها عامـاً أَدرَكَني   فيها المَصيفُ فَلي عَن ذاكَ مُرتَحَلُ
وَ لا شَـدَدتُ بِها مِن خَيمَةٍ طُنُباً   جاري بِها الضَبُّ وَالحِرباءُ وَالوَرَلُ
ما بَينَ رَبعٍ وَلا رَسمٍ وَلا طَلَلٍ   أَقوَى وَبَيني فى حُكمِ الهَوى عَمَلُ
لا الحَزنُ مِنّي بِرَأيِ العَينِ أَعرِفُهُ   وَلَيـسَ يَعرِفُني سَـهلٌ وَلا جَبَلُ
لا أَنعَتُ الرَوضَ إِلّا ما رَأَيتُ بِهِ   قَصراً مَنيفاً عَلَيهِ النَخلُ مُشتَمِلُ

(الديوان، ٢٠٠٢م: ٣/٢٦٠)

فقد دعا أبونواس بقوة إلى التجديد في عمود الشعر، وجهر بهذه الدعوة، إذ هو وجد إنّ استدعاء العناصر الجاهلية في أدب مجتمعه الحضـرى ينافى ما ظهر فى المجتمع من ضروب الطرب وألوان الحضارة، فهو نقد معظم عناصر البداوة الشـعرية التى لا تعكس فى الأدب واقع الحياة التى يعيشـونها ويحيونها، ولا تُبدى ما حدثت فى هذه الحياة من التغييرات المبدئية فى مسـتوى معاش الناس وثقافتهـم وحضارتهم وما يكون فيها، بل هى غير واقعيةٍ ملتصقة إلى ماضيها.

الف- عناصر الحياة الجاهلية فى الشعر النواسى

أدركنا مما سـبق أن ظاهرة المقدمة الطللية قد نشـأت مرتبطـة بالبيئة ونوع الحياة والحضارة فيها، وإن هى لم تتّخذ شـكلا واحداً بل تعددّت أشـكالها وتنوعّت صورها، فالشـعراء العباسيون أخذوا يغيرون فى شكل المقدمة الطللية، بل لقد استحدثوا أنواعاً من فواتح المقدمات استمدّوها من بيئتهم المتحضرة وحياتهم المترفة، فحذفوا كثيراً من عناصرها البدوية المتصلة بالبيئة الصحراوية.

ولكن هذا الكلام لا ينطبق على جميع الشعراء فى العصر العباسى، وعلى سبيل المثال فلمروان ابن أبى حفصة الكثير من المدائح التى التزم فيها بوصف الأطلال وصفا بدوياً (عطوان، ١٩٧٤م: ٤٠٦) إضافة إلى عدد من الشعراء الآخرين الذين ما برحوا يصرّون على القصيدة العربية، فوقع نزاع بينهم ومن يخالفهم أو بعبارة أخرى النزاع بين أصحاب الجديد والقديم. ومن الشـعراء الذين أسهموا سـهماً كبيراً فى الثورة الشعرية فى العصر

العباســى الأول، فهو أبونواس إذ دعا دعوة حــادّة إلى نبذ الحياة البدوية وما فيها من العادات والتقاليد ثم التعبير عن الحياة الحضرية ومظاهرها.

ومهما يكن من شــئ فما نســمّيه من هذه المفاهيم بعناصر الحياة الجاهلية أو الحياة البدوية أو عناصر الشــعرية القديمة، لانقصــد إلّا مفهوماً واحداً، ومن تلك العناصر ما تلى:

الأطلال والربوع: وما يتعلق بها من هبوب رياح الجنوب عليها:

دَعِ الأَطلالَ تَسفيها الجَنوب ... وَتُبلى عَهدَ جِدَّتِها الخُطوبُ

(الديوان، ٢٠٠٢م: ٣/ ٥٤-٥٥)

وطلب نزول المطر عليها:

سَــقياً لِغَــيرِ العَلياءِ وَالسَــنَدِ ... وَغَــيرِ أَطــلالِ مَــيَّ بِالجَــرَدِ

وَيا صَبيبَ السَحابِ إِن كُنتَ قَد ... جُــدتَ اللِــوى مَرَّةً فَــلا تَعُدِ

لا تَســقِيا بَلــدَةً إِذا عُدَّتِ الـ ... بُلــدانُ كانَــت زِيــادَةَ الكَبِدِ

(المصدر نفسه: ١٠٩-١١١)

والبكاء عليها:

لاتَبكِ رَسمــاً بِجانِبِ السَــنَدِ ... وَلا تَجُــد بِالدُمــوعِ لِلجَــرَدِ

(المصدر نفسه: ٣ /١١٥)

أو:

فَذاكَ خيرٌ مِنَ البُكاءِ عَلى الـ ... رَبعِ وَأَنمى فى الروحِ وَالجَسَــدِ

(المصدر نفسه، ٣: ١٠٩-١١١)

والحمــى: موضع فيه كلأ يحمى من الناس أن يرعى: وَلا تُعَــرِّج عَلى حِمَــى عَــرَجٍ. (الديوان، ٢٠٠٢م: ٣/ ١١٥)

والنؤى: مجرى يحفر حول الخيمة أو الخباء يحفظها من الســيل حيث قال فى الشــطر الثانى:

والنُؤى كالحوض بالملا الجَلَدِ (المصدر نفسه: ٣ /١١٥)

والخيام واتصالها بالأوتاد:

وعــدٍّ عنهــا إلى دســاكرَ لم تُربَــط بهــا خيمــةٌ إلى وَتَــدِ

(المصدر نفسه: ٣/ ١١٥)

الإبل مع أنواعها:

وَخَلٍّ لِراكِــبِ الوَجناءِ أَرضاً تَخُبُّ بِهــا النَجيبَــةُ وَالنَجيبُ

(المصدر نفسه: ٣/ ٥٤)

النباتات البدوية:

بلادٌ نَبتُها عُشَرٌ وَطَلحٌ

(المصدر نفسه: ٣/ ٥٥)

وَنَحــنُ بَــينَ بَســاتينٍ فَتَنفَحُنا ريحُ البَنفَسَجِ لا نَشرَ الخُزاماءِ

(المصدر نفسه: ٣/٢١)

الصيد

وَأَكثرُ صَيدِهاضَبعٌ وَذيبُ (المصدر نفسه: ٣/ ٥٥)

أسماء العربيات:

دَعِ الرَبعَ ما لِلرَبعِ فيکَ نَصيبُ وَما إِن سَــبَتنی زَينَبٌ وَكَعوبُ

(المصدر نفسه: ٣/ ٥٦)

أو:

لا تَبکِ لَيلی وَلا تَطرَب إِلی هِندِ (المصدر نفسه: ٣/ ١١٢)

تشاؤماتهم الخرافية: وخصّ الغرابُ غالبا بالتشاؤم.

إِن أَتَحَــرَّز مِــنَ الغُــرابِ بِها يَكُــن مَفَرّی مِنــهُ إِلی الصُرَدِ

(المصدر نفسه: ٣/ ١١٠)

وَالعَــن غُرابَ البَــينِ بَغضاً لَهُ فَإِنَّــهُ داعــيَــةُ الشــــؤمِ

(المصدر نفسه: ٣/ ٢٨٥)

النظام القبلی:

راحَ الشقيُّ على دارٍ يسائلُهــا ورحتُ أســألُ عن خمّارةِ البلــدِ

يبكی على طللِ الماضينَ من أسَدٍ ... اُمّکَ قل لی مَن بنــو أسد؟

ومَن تميم ومَن بَكرٌ سُــقُوا مُهُلاً　　ليس الأعاريبُ عند اللهِ من أحدِ

(المصدر نفسه: ٣/ ١١٥-١١٦)

يســمّى أبونواس الشاعرَ المقلّد بالشــقى، إذ إنه لا يستطيع فى شعره أن يعيش واقع الحضارة الحديثة بل لا يزال يقلّد القدماء دون أن يصبّ فى شــعره أحاسيســه الصادقة التى تنبعث من واقع الحياة، ولا يزال يتحدث عن القبائل العربية المنســوخة فى النظام الحضرى والمدنى، ولقد بلغت النزعة التجديدية من خلال هذه الأبيات مبلغاً جعلت أبا نواس يعجز عن الاستماع إلى الشعراء الذين يصفون الأطلال والمنازل الخالية، ويدعو عليهم.

ويبدو أن الشــاعر لايقصد هجو القبائل العربية على وجه التحديد بل أراد أن ينقد النظام القبلى القائم فى المجتمع العربى القديم قائلا:

ما شئتُ من بلدٍ دانٍ منازهُهُ　　لكنّ فيه قبيلاتٍ وأفخاذاً

(المصدر نفسه: ٣/ ١٣١)

فنلفى أبانواس كانّه وقع فى دائرة التناقض؛ يرى بعينيه المتنزهات المتنوّعة والمتكثرة والمنفتحــة التى تدلّ على حريــة مجتمعه من جانب، ومن جانــب آخر يصادف العرب ينظرون إلى أنسابهم القبلية بنظرة عصبية واحتقار للآخرين، فليس هذا برأيه إلاّ حاجزاً يحول دون تحقيق الإنسانية بأكملها.

وربمــا هو ردّ فعل لِما على الموالى بأن يقوموا به فى الحضارة الجديدة، وهو انتمائهم بقبيلــة عربيــة، وقد يمكننا بأن نتلقــى تردّدَ أبي نواس بين مختلف الأنســاب من اليمنية والنزارية وغيرها دليلاً على قولنا، وكأنه ينظر إلى هذا الســلوك نظرة استهزاء، فليس لنا أن نوجّه إليه ســهام الاتهام بالنزعة الشــعوبية التى نتحدث عنها بالتفصيل فى مجال آخر.

مشروباتهم من اللبن والحليب:

ذَرِ الأَلبانَ يَشرَبُها رِجــالٌ　　رَقيقُ العَيشِ عندهم خَصيبُ

إِذا رابَ الحَليبُ فَبُل عَلَيهِ　　وَلا تُحرَج فَما فى ذاكَ حُوبُ

(المصدر نفسه: ٣/ ٥٥)

هذه كانت عدة من العناصر البدوية التى استخرجناها من شعر أبى نواس حيث جعلها أبونواس مظاهرَ بل رموزاً للبداوة، وهذا لا يعنى أنها لا توجد فى الحضارة الحديثة بل يعنى أن الشاعر جعلها رمزاً للحياة البدوية لحضورها الفعّال فى مضمار حياتهم، إذ منها ما زالت قائمة بين الحضريين مثل اللبن والحليب الذى لا يقتصر على من يعيش فى البادية دون غيرهم أو بعض أسماء العربيات التى تستعمل حتى زمننا الراهن.

وإذا ننظر نظرة عابرة بهذه الأبيات المختارة نجد أبا نواس يعلن تمرده على كل من يستخدم قوالب القدماء وطريقتهم من معاصريه، فيكثر من استخدام أساليب الإنشاء الطلبى مثل (دَع – خلِّ- لا تبكِ-سقياً- عَدِّ و...)، ومن المحتمل أيضا أن يكون هذا الأسلوب الخطابى متأثرا بأسلوب القدماء الشعرى فى خطابهم لمن يصحبهم فى رحلتهم الشعرية كما قال امرؤالقيس:

قفا نبک من ذكر حبيب ومنزل   بسقط اللوى بين الدخول فحومل

ولكن أبونواس استخدم هذا الأسلوب فى اتجاه معاكس، فأخذه منهم عليهم، وهو عدم الوقوف وعدم البكاء عليها.

أو يمكننا أن نؤوّله على الأسلوب المونولوجى، لكنّه لا ينافى أن يكون مخاطب مثل هذه الأبيات الشعراءَ المتعصبين للمنهج الشعرى القديم فهو من خلال التصريح لأبرز عناصر الحياة الجاهلية ثم رفضها واحدة بعد أخرى، كأنّه بذل غاية جهده فى أن يجهر بدعوته وتفصيلها وشرحها بصورة دقيقة حتى لا يبقى أى مجال لريب الشاكين، وسؤال السائلين، وردع الرافضين.

والدليل على قولنا هذا، ما قاله فى الأبيات التالية وهو يحددّ مخاطبه الخاص تحديداً:

صِفَةُ الطُلولِ بَلاغَةُ القِدمِ   فَاجعَل صِفاتَک لِابنَةِ الكَرمِ
فَعَلامَ تَذهَلُ عَن مُشَعشَعَةٍ   وَتَهيمُ فى طَلَلٍ وَفى رَسمِ
تَصِفُ الطُلولَ عَلى السَماعِ بِها   أَفَذوالعِيانِ كَأَنتَ فى العِلمِ؟
وَإِذا وَصَفتَ الشَىءَ مُتَّبِعاً   لَم تَخلُ مِن غلط وَمِن وَهمِ

(المصدر نفسه: ٣ /٢٦٦)

فإن الوهم واللبس والخطأ هى كلها حصيلة عمل من يتبعّ القدماء تقليد الأعمى، إذ يكتب عمّا سمعه من القدماء، ولا يكتب عمّا شهده بنفسه.

ب: العناصر المستحدثة فى فاتحة القصائد النواسية

يتمرّد أبونواس على العناصر الشعرية القديمة، فعلى مذهبه الشعرى الجديد تستبدل تلك العناصر بعدد من عناصر الحضارة الحديثة، ومن أهمّ هذه المستبدلات هى الخمر، وما يتعلق بها حيث يقول:

لا تَبكِ رَبعاً عَفا بِذى سَلَم وَبَــزَّ آثارَهُ يَــدُ القِــدَمِ
وَعُــج بِنا نَجتَلــى مُخَدَّرَةً نَســيمُها ريحُ عَنبَرٍ ضَرِمِ

(المصدر نفسه: ٣/ ٢٨٥)

يدعو أبونواس الشــاعر الباكــىَ على الأطلال إلى أن يماشــيه فى اتجاه الخمر التى تعبق منها رائحة طيبة كرائحة العنبر، ويتغنى بالورود والزهور الحضرية أمثال النرجس والآسولا "عرفج" و"شيح" و"قيصوم" وأمثالها التى تنبت فى البوادى والصحارى. ويظهر حقده على الأعراف الجاهلية الخرافية مثل التشاؤم بالغراب فيتولّى وجهه جانب الخمر وتقاليدها، وعلى دأبه فى معظم القصائد يدعو صاحبه باتّباعه فى هذا الطريق معرضاً عن البيداء والصحراء ومتعلقاتها إلى المدينة والحضارة وما تشتمله:

إبخَــل عَلى الــدارِ بِتَكليم فَمــا لَدَيهــا رَجعُ تَســليم
وَالعَن غُرابَ البَينِ بَغضاً لَهُ فَإِنَّــهُ داعِيَــةُ الشــوم
وَعُج إِلى النَرجِسِ عَن عرفَجٍ وَالآسِ عَن شيحٍ وَقَيصوم
وَاغــدُ إِلى الخَمــرِ بِآيينِها لا تَمتَنِــع عَنهــا لِتَحــريم
فَمن عَدا الخَمرَ إِلى غَيرِها عاشَ طَليحاً عَــيَن مَحروم

(المصدر نفسه: ٣/ ٢٨٥)

أو نلفى أبانواس يوازن بين العيش فى البادية وملحقاتها، وبين إيوان كســرى الذى يعدّه من مظاهر الحضارة الحديثة:

ذاكَ العَيشُ لا خِيَمُ البَوادى وَذاكَ العَيشُ لا اللَبَنُ الحَليبُ

فَأَينَ البَدو مِن إيوانِ كِسرى وَأَينَ مِنَ المَياديـنِ الزُروبُ

(المصدر نفسه: ٣/ ٥٦)

ويفضّل الثانية تمجيداً لشـأنه باسـتخدام مكرّر لاسم إشـارة البعيد (ذاک) وكذا ما وجده من البون الشاسـع بين الأولى والثانية من خلال تعبـيره بـ"أين البدو من إيوان كسرى" و"أين من الميادين الزروب" فهذا يماثل "أين الثرى من الثريا".

وفی ردّ علی من قال بأن هذا البيت يظهر شـعوبية أبی نواس (الحاوی، ١٩٨٧م:١/ ٥٤)، فليـس هذا إلّا تجسـيداً وتمثيلا للحضـارة الحديثة التی تبـدو فی معظم جوانبها استنسـاخاً من الحضارة الساسـانية لاسيما فی بناء بغداد علی شـاكلة المدائن، وكذا قصور الخلفاء علی منوال قصور الأكاسرة.

وما يدفع أبانواس إلی المقارنة بين البداوة والحضارة هو ليس النزعة الشعوبية، وإنما هو النزعة الحضارية وهذه الأبيات شاهد لما ندّعيه:

بِحَيـثُ لا تَجلِبُ الفِجاجُ إِلى أُذنَيـکَ إِلّا تَصايُـحَ النَقَـدِ
أَحسَنُ عِندى مِنَ انكِبابِکَ بِالـ فِهـرِ مُلِحّـاً بِـهِ عَلـى وَتَدِ
وُقـوفُ رَيحانَـةٍ عَلـى أُذُنٍ وَسَـيرُ كَأسٍ إِلـى فَـمٍ بِيَدِ
يَسقيكَها مِن بَنى العِبادِ رَشاً مُنتَسِـبٌ عيدُهُ إِلـى الأَحَدِ

(الديوان، ٢٠٠٢م: ٣/ ١١٠)

فيقوم الشاعر بالموازنة بين عدد من عناصر البداوة والحضارة منها: زهور صحراويةٌ تسـتحيل أن يعلّقها شخصٌ علی أذنيه لتشققّها، بينما هو من عادة الحضريين فی مجالس الخمر تعليق الريحانة علی آذانهم، والأهمّ فی هذه الأبيات هو تأكيد الشـاعر علی يوم الأحد الذی يعتبر من أعياد المسيحية أو بعبارة أخری قارن أبونواس بين البداوة وبين الحضارة المزيجة بالحضارات الأخری، وقصده هنا ليس إلّا الحضارة المسـيحية، فليس لنا أن نحسب مثل هذه المقارنات والموازنات النواسية من قبيل النزعات الشعوبية.

وقـد نلفی أبـا نواس لا يلتزم فی مقدمات بعض مدائحه بقضايا التجديد الشـعرية، بـل كان يتردد فيها بين المذهب القديم والجديد، فهو أحياناً يمدح هارون الرشـيد علی الطريقة القديمة فيذكر الأطلال، ويصف راحلته التی أوصلته إلی الممدوح، وما إلی ذلک

من قصائد يحافظ فيها على التقاليد القديمة كما في مديحته لهارون الرشيد مطلعها:

حَيِّ الدِيـارَ إِذِ الزَمانُ زَمانُ　　　وَإِذِ الشِباكُ لَنا حَرىً وَمَعانُ

(المصدر نفسه: ١/١١٣-١١٥)

أو في قصيدة يمدح فيها الخليفة الأمين:

يـا دارُ ما فَعَلَت بِـكِ الأَيّامُ　　　ضامَتـكِ وَالأَيّامُ لَيسَ تُضامُ

عَرَمَ الزَمانُ عَلى الَّذينَ عَهِدتُهُم　　　بِـكِ قاطِنينَ وَلِلزَمـانِ عُرامُ

(الحاوي، ١٩٨٧م: ٢/٣٦٨)

و إذا ما سـائل هل ما كان أبونواس يعتقد بما صرّحه وصاحه من التجديد في الشـعر العربي أو كان قد حالت دون تحقيق أمنيته حواجزاً ما؟ فقد تكون إجابته فيما يلي.

الدواعي النواسية في الثورة التجديدية

اتّخذ الدارسون في العصر الحديث مواقف نقيضة من ثورة أبي نواس الشعرية فمنهم من يعتقد أن مذهبه الجديد ليس مذهباً شعرياً وفنياً فحسب، بل هو مذهبٌ شعوبي أيضاً، إذ كانت غايته إعلاء الفرس، ورفعهم، والحطّ من شأن العرب، وتحقيرهم ومنهم من دافع عن أبي نواس وعدّ ثورته التجديدية ثورة حضارية بحتة.

وعلى رأس الفريق الثاني، الدكتور شوقي ضيف الذي يخففّ عنه تهمة الشعوبية قائلا: «وأبونواس لا يشغب على العرب شغبَ الشعوبية كشعوبية بشار، فشعوبيته من لون آخر، ذلك أنه لا يوازن بين الخشـونة وحضارة الفرس كما يصنع بشـار، وإنّما يوازن بين تلك الخشـونة والحضارة العباسـية المادّية، وما يجري فيها من خمر ومجون كان يعكف عليها عكوفـاً، ويأخذ ذلك عنده شـكل ثورة جامحة على الوقوف بالرسـوم والأطلال وبكاء الديار ودعوة حارّة إلى المتاع بالخمر.» (ضيف، ١٩٨٠م: ٣/٢٣١) على شاكلة قوله:

كم بين ناعتِ خمرٍ في دساكرهِ　　　وبين باكٍ عل نوءٍ ومنتضدِ

(الديوان،٢٠٠٢م: ٣/١١٦)

ومـن الباحثين الذين دافعوا عن أبي نواس ونزعته التجديدية هو الدكتور حسـين

عطوان حيث يعلّق على هذه الظاهرة بقوله: «إنّ دعوته إلى الجديد كانت ثورة حضارية خالصة لا تشوبها شائبة من شعوبية وغير شعوبية، وإنّما هي دعوة لمعاصريه من الشعراء كي يكونوا صادقين مع الناس صدقهم مع أنفسهم وحياتهم، فكيف يصفون مناظر الأطلال ومشاهد الصحراء، وهم بعيدون كل البعد عنها.» (عطوان، ١٩٧٤م: ١١٣)

وكذا لا غرو إذا ما ندعى أن أبانواس قد فطن بأن الالتزام بالمقدمات الطللية رمزٌ خفى للحضارة العربية وما يتبعها من العصبية العربية والتمييز بين الجنس العربى وسائر الأجناس غير العربية الدخيلة فى نطاق الحكم الإسلامى، وقد وعى بأن الخلفاء لاسيما الرشيد العباسى يتمسكون بهذه المقدمة وهذا التقليد الشعرى باعتبارها سبباً من أسباب توطيد حكمهم العربى الذى وقع فى وجه عاصفة حضاريةٍ أخذت تهبّ على العناصر العربية الخالصة والعصبية العربية، وكأنهم صاروا بمثابة "غريق يتشبث بكل حشيش" كى يسلموا ممّا حمّل عليهم دوران الدهر.

يبدو تماماً بأنّهم لم يكونوا راضين بنفوذ العناصر غير العربية فى نطاق حكمهم، والدليل على ذلک ما فعلوه بالنسبة لأبى مسلم الخراسانى والبرامكة، لكنهم اضطروا بهذا التحول الجذرى لأجل اتّساع منطقة نفوذهم، تنوع الثقافات والحضارات التى كانت تتطلّب حكماً يتسّع لهذه كلها ويرضاها، فأضحوا مضطرّين باستسلامهم إزاء التغيرات والتحولّات الطارئة فى المجتمع.

فقد اصطبغ اتّباع منهج القدماء فى الأدب بصبغة أرستقراطية من قبل الحكومة، إذ هى تحافظ على الرؤية الجنسية فى الأدب، والتى تغلّل أجنحة خيال الأديب، وتقيدها، وتحول دون تحليقه فى سماء الخيال بأحاسيسه ومشاعره الواقعية.

وأبونواس الشاعر العبقرى الواعى لا يستثنى من هذه القاعدة الهامة، وهو يسعى بأن يحطّم هذه القيود والأغلال أينما كانت، لاسيما أنّه شيعىٌ، وكثيرٌ من مواقفه السياسية والأدبية والاجتماعية ينشأ من نزعته إلى نزعته الشيعية، وهى مذهب رفض النظام الفاسد وهو طريقة من لا يخضع للنفاق والكذب، «ولا يمثل تشيعه دعوة إلى التعصب أو التمذهب، بل كان وسيلة لإذكاء شاعرية تحرکّ كوامنها مواقفُ الرفض والثورة، ووسيلة للتلاحم مع قضايا التحرر الإنسانى والفكرى، وموقفاً يجسّد من خلاله مبادئ التمرّد

والثورة التي تبنّته الشيعة وعلى الدوام.» (الزعيم،١٩٨١م: ٦٣) أو «نزعة أبينواس إلى التجديد كانت مجرد نزوة يراد بها التخلص من أثقال الأرستقراطية المتعرجفة.» (زكي، ١٩٧١م: ١٦٩)

فليس لنا إلاّ أن نمعن في قراءة النص النواسي، وأن نجعل الظروف السياسية والاجتماعية القائمة على هذه الفترة نصب أعيننا، فنفتح عقولنا وقلوبنا على استقرائنا الحديث للقضايا والأبحاث التي قد تبدو بديهية للوهلة الأولى، فنخلع أزياء الأفكار السطحية والأحاديث المكرّرة من قامتها، ونلبس عليها أزياء حديثة، وإن قد لا تكون أنيقا وشيقاً. فإن الظروف القائمة في المجتمع قد حدت بأبي نواس إلى أن يتفاعل معها، فتارة يتخذ المجون ستاراً على معتقداته الدينية الشيعية وقناعاته الإنسانية الحرّة، وتارة أخرى يثور ويهجم على أصول القصيدة العربية، فهو يغتنم الفرص لإبراز وجوده الفردي والاجتماعي، وإخراج مواهبه وأفكاره في مجال تحقيق الحرية والديموقراطية في مجتمعه آنذاك.

ومن هذا المنطلق، نجد أبانواس بيدأ مدحه في الرشيد العباسي بمقدمة تقليدية قصيرة يذكر فيها الأطلال، وكأنّه إغواء منه للرشيد العباسي، بينما هو يضمر رغبته في التمرّد على المنهج القديم، واستبداله بمذهبه الجديد، فقد بيدوأنه كان متردداً حذراً في مدح الرشيد على المذهب الجديد. هذا، إلى ما رُوى عن عيسى بن عبد العزيز بن سهل الحارثي أنّ «كان الرشيد لا يسمع من الشعر ما فيه رفث ولا هزل، وكان لا يذكر في تشبيب مدحه قُبلة ولا غمزةً.» (الديوان، ٢٠٠٢م: ١/ ١٢٧)، لكن أبونواس لم يطق صبراً من أن يغمض عينيه على ما يتمنّاه، فاتّخذ تلك الطريقة في هذه القصيدة وهي:

لَقَد طالَ في رَسمِ الدِيارِ بُكائي | وَقَد طالَ تَردادي بِها وَعَنائي
كَأَنّي مُريغٌ في الدِيارِ طَريدَةً | أَراها أَمامي مَرَّةً وَوَرائي
فَلَمّا بَدا لي اليَأسُ عَدَّيتُ ناقَتي | عَنِ الدارِ وَاستَولى عَلَيَّ عَزائي
إِلى بَيتِ حانٍ لا تَهُرُّ كِلابُهُ | عَلَيَّ وَلا يُنكِرنَ طُولَ ثَوائي

(المصدر نفسه: ١٢٦/١)

وبعد أبيات قليلة من هذه المقدمة التي يجرى فيها أبونواس على مذهب الأقدمين، فلمّا بلغ وصفه للخمر يفاجئ الرشيد بهذه الأبيات:

فَإن تَكُنِ الصَهبــاءُ أودَت بِتالِدى   فَلَــم توقِــنى أُكرومَــتى وَحَيائــى
وَكَأسٍ كَمِصباحِ السَــماءِ شَرِبتُها   عَلــى قُبلَــةٍ أو مَوعِــدٍ بِلِقــاءِ
أَتَــت دونَها الأَيّــامُ حَتّــى كَأَنَّها   تَســاقُطُ نــورٍ مِــن فُتــوقِ سَماءِ
تَرى ضَوءَها مِن ظاهِرِ الكَأسِ ساطِعاً   عَلَيــكَ وَإِن غَطَّيتَهــا بِغِطــاءِ

(المصدر نفسه: ١/ ١٢٧)

ويبدو أن هذا المذهب الجديد فى شعر المديح قد صدم الشعور الدينى عند هارون، إذ يذكر لنا الرواة أن وجهه قد تغير عند سماع تلك الأبيات فى وصف الخمر وذكر الحان، وأراد أن يأمر بأبى نواس لو ما انتقل إلى مديحه الذى سرّ الخليفة:

تَبارَكَ مَن ساسَ الأُمورَ بِعِلمِهِ   وَفَضَّلَ هارونــاً عَلى الخُلَفاءِ

(المصدر نفسه: ١/ ١٢٧)

ويظهــر أنّ هذه المديحة، كانت أول قصيدة من قصائده على المذهب الجديد، فأعلنها فى حضرة الرشــيد، ومدح بها الخليفة الرشيد العباسى، ولكن أرستقراطية الحكم تحكم عليه ماذا يفعل، وماذا لا يفعل، وإلّا فيصاب بما لا يرضيه:

أَعاذِلَ لا أَموتُ بِكَفِّ ســاقٍ   وَلا آبــى عَلى مَلِــكِ العِراقِ
هَجَــرتُ لَهُ الَّــتى عَنها نَهانى   وَكانَت لى كَمُمسَــكَةِ الرِماقِ
فَأَصبَحتُ اعتَجَرتُ عَلى مَشيبٍ   وَوَقَّــرَنى الخَليفَةُ عَــن نِزاقى

(المصدر نفسه: ٣/ ٢١٦-٢١٨)

ولا يستبعد إذا ما يحمَّل على "أعاذل لا أموت بكفّ ساق" الموت الذى من المحتمل، أن يحدث جرّاء وصفه للخمر، وهو يتعاطيها فى كبر سنّه، ويبدو أنّ أبانواس من الواجب عليه أن يتّبع ما يأمره الخليفة به، ويجتنب ما ينهاه عنه فى سلوكه وتصرّفاته رغم رغبته فى ذلک.

ومع ذلک كلّه، فلم يأل أبونواس جهده فى تحطيم ســطوة الخليفة، وبذل قصوى جِدّه فى انتهاک أرســتقراطية الحكــم بوعيه ودهائه، وإن تعــرّض إلى تهديدات بالحبس أو القتل كما عرفناه من خلال هذه القصيدة وما ورد فى المصادر التاريخية من أنّه قد حُبس دفعات عديدة لأجل شعره الذى لم يرضِ الخليفة لا سيما الرشيد.

ومن أسباب وجود المقدمات التقليدية فى بعض مدائح أبي نواس مع أنه يدعو إلى التجديد، هو أنّ النص النواسى هو مرآة لواقع مجتمعه فى مختلف أبعاده، فإذا نفاجئ بالمقدمة الطللية فى مدائحه، فهذا يدّلنا إلى سيادة الأرستقراطية فى المجتمع العباسى بمثابة ظاهرة هامة فيه لاسيما فى فترة حكم الرشيد العباسى، بالقياس إلى فترة الأمين إذ تكاثر عدد هذه المقدمات الطللية فى مدح الرشيد كما تكاثرت المقدمات التجديدية فى فترة الأمين العباسى.

ومع تقلص ظلّ الأرستقراطية فى فترة الأمين العباسى، وجد أبونواس الفرصة سانحة للخروج على المذهب القديم فى المدح، وكان أول قصائده فى مدح الأمين، يوم تهنئته بالخلافة على المذهب الجديد، فقدّم لها تمهيداً واعياً يبين فيه فسادَ المذهب القديم فى المدح بالصراحة، وينقله لنا حمزه الإصفهانى فى شرح ديوان أبى نواس قائلاً: «الأمين العباسى جلس يوماً لعامة فدخل عليه القوّاد والأولياء على منازلهم ومراتبهم، فلمّا استقّر به المجلس والمقام قام الخطباء فخطبوا، والأشراف فنشروا، والشعراء فمدحوا ووصفوا حتى قام آخرهم، أبونواس، قال امير المؤمنين إن الشعراء والملوك قبلى شبّوا بالمَدَر والحَجر والشاء والبَقر والصوفِ والوَبَر فغلظت طباعهم واستغلقت معانيهم ولا بَصَر لهم بامتداح خلفائنا، إن رأى أمير المؤمنين أن يأذن لى فى الإنشاد فقال: قد أذنّا لك. فأنشده ما مطلعه:

ألا دارها بالماء حتى تلينها   فلن تُكرّمَ الصهباء حتى تهينها»

(الديوان، ٢٠٠٢م: ١/ ١٣٦)

وحين استشعر أبونواس برضى الخليفة فى مذهبه الجديد، فتقدّم خطوات واسعة فى قصيدة تالية، فمزج وصف الخمر بالغزل المذكر فقال:

يَسقيكَها ذو قُرطَقٍ   يُلهِي وَيُعجِلُ مِن حَبَس
خَنِثُ الجُفونِ كَأَنَّهُ   ظَبيُ الرِياضِ إِذا نَعِس
أَضحى الإِمامُ مُحَمَّدٌ   لِلدينِ نوراً يُقتَبَس

(المصدر نفسه: ١/ ١٣٩)

وإن نتدقق فى هذه الرواية فنستكشف نقطتين هامتين منها، أولهما: إن المقدمة

التقليدية قد غدت بعداً من أبعاد الحكم الأرستقراطى فى المجتمع العباسى حيث قام بها الطبقات العليا والوسطى من المجتمع من الأشراف والخطباء والشعراء، فقد وصف أبونواس القائلين بها بالملوك إذ أنهم يحافظون على هذا البعد الأرستقراطى كما يفعل الملوك ومن يحكمون على الناس.

ثانيهما: إن أبا نواس يدين هؤلاء الشعراء بأنّهم "لا بصر لهم بامتداح خلفائنا". فلربما هو أراد من هذه العبارة بأنهم لا يعرفون الخليفة ورغباته، ولا يماشون مقتضيات تلك الفترة التى يعيشون فيها هم والخليفة، إذ لا يميزون بين تلك الفترة المتصّفة بالمَدَر والحَجَر والشاء والوَبر، وبين هذه الفترة المتصفة بألوان جديدة من الحضارة والثقافة التى تتطلّب الحداثة فى شعرهم. ثمّ "بخلفائنا" قد يكون تأكيداً منه على ضرورة الجِدّة والطَراوة فى الشعر حسب مقتضيات اليوم.

ومن الأجدى فى هذا المجال أن نضيف إلى كل ما قلناه عن مذهبين القديم والجديد موقف العلماء والرواة والمتعصبين بالقديم فى تلك الفترة، والذى اتّسم بالتعصب والجمود، ولا يعترف بتطور المجتمع وتحوّله، وقد هاجم ابن قتيبة أمثال هؤلاء العلماء والرواة فيما رأى من بعضهم يستجيدون الشعر السخيف لتقدّم قائله ويرذلون الشعر الرصين لكونه محدثاً. (ابن قتيبة، ١٩٣٢م: ٦)

فنجد العلماء والرواة لا يعدّون الشعر شعراً إلّا إذا كان جارياً على النظام القديم أى فى إطار عمود الشعر ونهج القصيدة العربية، ولكن المحدثون خرجوا عليها، ولو أننّا قارنّا بين النهج القديم والنهج الحديث يتبين لنا أهمية ما دعاه الشعراء المحدثون بالثورة على الأطلال وقيمته، بالرغم من المعارضات القوية التى لقيتها دعوتهم من العلماء والرواة المتمسكين بالمنهج القديم الذين لم ينحادوا عن موقفهم، وما خضعت أفكارهم لما حدث فى المجتمع من التغيرات والتحوّلات.

ويظهر تمام الظهور أن أبانواس لم يفتتح قصائدة بقدمات تقليدية طواعيةً بل هو وجد نفسه فى معظم الأحيان لابّد أن يكون سامعاً ومطيعاً وخاضعاً لقرود زمنه:

هذا زمان القرود فاخضع وكن لها سامعا مطيعاً

(الديوان، ٢٠٠٢م: ٢/٦٠)

النتيجة

- إن النزعة الشـيعية النواسـية التى بُنيت على مواقف الرفض والثورة، قد تركت تأثـيراً ملحوظاً فى موقفـه التجديدية للأدب، وحدت به إلى تلاحـم مع قضايا التحرر الإنسـانى والفكرى، لاسـيما أنّه عاش فى فترة حكم فيها الخلفاء العباسيين الحاقدين على العلويين، وصار اتّباع منهج القدماء فى الأدب يصطبغ بصبغة أرسـتقراطية من قبل الحكومة.

- يمثل أبونواس فى شـعره النزاع القائم بين العلماء المتعصبيين وبين المجدّدين خير تمثيـل، ولا يتخلّى عن هذه الظاهرة الاجتماعية الهامة التى احتلّت مسـاحة كبيرة من القضايا الاجتماعية آنذاک. وتلک التناقضات والتعارضات التى نشهدها بين أبى نواس باعتبـاره مـن المجدّدين وبين العلماء المتعصبين المتبعين للنهـج القديم هو قوام الطاقة المحرّكـة للأدب تجاه إزدهاره وتطـوره فى العصور التالية، وقد تكون بمثابة مقدمة لظهور شعر الحر وتأسيس مدارس أدبية أخرى.

- إن موقف الرشيد الأرسـتقراطى من الشعر والشعراء عموماً وفى النص النواسى على الخصوص، تأكيده على احتفاظ الشـعراء بالمنهج القـديم، وضغطه عليهم للالتزام بهذه السـنة الشـعرية يعدّ من إحدى أسـباب ظهور النزعة التجديدية الشعرية . وكأن هذا الإلحاح من الخليفة العباسـية قد ظهرت آثاره فى أوائل المحاولات التجديدية لأبى نواس وفى زمن الرشـيد العباسى نفسـه، وقد أعطى ثمارَه فى زمن الأمين، إذ نواجه فيه كثرة المقدّمات الغزلية الجديدة فى فواتح المدائح النواسية.

- ومن أهمّ المؤثرات السوسـيولوجية فى وقوع النزعة التجديدية النواسية هى كما يلى:

الف- تضاد القيم والمعايير الاجتماعية القديمة والحديثة وعدم تطابق الإيدئولوجية القديمة والظروف الراهنة وعدم توافقهما -الذى يحول دون تقدّم الإنسان- عند المثقفين فى المجتمع، فإن ظهور الشعراء الموّلدين الذين أضحوا يشكلون نسبة عالية من الشعراء، صـارت بمثابة قوة دافعة شـديدة لحركة التجديد فى الشـعر فى أواخـر العصر الأموى،

وتواصلت بقوة أكثر فی العصر العباسـی الأول لشدة الدوافع والمؤثرات الاجتماعية فی هذه الفترة –من نفوذ البرامكة الفرس فی نظام الحكم العباسـی وتصرفهم فی الشـؤون الماليـة والاقتصادية للحكومة وما إلی ذلک– لفقدان ای علاقة عاطفية بينهم ومجتمعهم الحضری الراقی الذی يعيشـون فيه وبين معالم الحيـاة الجاهلية من أطلال خربة ودمن بالية، خلافاً لشعراء العرب الذين يخضعون لعاطفتهم القوية التی تربطهم بموطنهم الأول، فكانوا يبكون الأطلال باعتبارها مظهراً بارزاً من مظاهر وطنهم القديم.

ب– حدوث تغييرات سـريعة فی المجتمع حيث أدّی إلی عدم الانسـجام بين النظام الاجتماعی الحضری والحكومة العباسـية التی لا تزال تلح علی المقدمات التقليدية فی الشعر.

ج– التضاد إثر نشـوء الطبقات الاجتماعية الجديدة وتغيرات سـريعة جاءت تِلو امتـزاج الثقافة العربية بالثقافات الأخری وهذا كان يتطلب ايدئولوجيات تختلف عما كان فی السابق .

د– دخول القيم والحوائج الجديدة فی المجتمع العباسی، دون أن تملک الطبقة المثقفة لاسيما معظم الشعراء المولّدين آلية يستمدّون بها فی تحقيق تلک الغايات، فإنّ الحداثة فی الحياة تدعو حداثة فی الآليات والأدب أيضاً، إذن هم يشـعرون بالاستياء ويقومون بما يغاير النظام التقليدی ويثورون عليه.

المصادر والمراجع

ابن قتيبه، ابو محمد عبد الله بن مسلم. (١٩٣٢م). الشعر والشعراء. مصر: المعاهد.

ابن المعتز، عبدالله بن محمد. (١٩٥٦م). طبقات الشعراء. مصر: دار المعارف.

أبوشقراء، محيی الدين يوسف. (٢٠٠٥م). مدخل إلی سوسيولوجيا الأدب العربی. ط١. بيروت: المركز الثقافی العربی.

اسكاربيت، روبير. (لاتا). سوسـيولوجيا الأدب. ترجمة: عرمونی، عطوان. بيروت: منشورات عويدات.

أبونواس، الحسـن بن هانئ. (٢٠٠٢م). الديوان. شـرح حمزه اصفهانی. تحقيق: غريغور شولر. ط١. بيروت: دار المدی.

الحاوي، ايليا. (١٩٨٧م). شرح ديوان أبي نواس. بيروت: منشورات الشركة العالمية للكتاب.
بركات، وائل وآخرون. (٢٠٠٤م). اتجاهات نقدية حديثة ومعاصرة. دمشق: منشورات جامعة دمشق.
بروكلمــن، كارل. (١٩٦١م). تاريــخ الأدب العربي. ترجمة: عبد الحليــم النجار. القاهرة: دار المعارف.
حسن، عزة. (١٩٦٨م). شعر الوقوف على الأطلال، من الجاهلية إلى نهاية القرن الثالث دراسة تحليلية. دمشق: طبعة الترقي.
حسين، طه. (١٩٣٧م). حديث الأربعاء. مصر: البابي.
حجازى، سمير سعيد. (٢٠٠٧م). مناهج النقد الأدبي بين النظرية والتطبيق. ط١. القاهرة: دار الآفاق العربية.
خريس، حســين. (١٩٩٤م). حركة الشــعر العباسى فى مجال التجديد بين أبونواس ومعاصريه. ط١. بيروت: مؤسسة الرسالة للطباعة والنشر والتوزيع.
الزبيدى،على. (١٩٦٦م). «التجديد بين الشــعر العباســى والشــعر المعاصر». الآداب. السنة الرابعة عشرة. العدد الثالث. صص: ٤٧-٤٠.
الزعيم، أحلام. (١٩٨١م). أبونواس بين العبث والاغتراب والتمرّد. ط١. بيروت: دار العودة.
زكــى، كمال. (١٩٧١م). الحياة الأدبية فى البصرة إلى نهاية القرن الثانى الهجرى. القاهرة: دار المعارف.
ضيــف، شــوقى. (١٩٨٠م). تاريخ الأدب العــربى (العصر العباســى الأول). ط٦. مصر: دار المعارف.
عطوان، حسين.(١٩٧٤م). مقدمة القصيدة العربية فى العصر العباسى الأول. مصر: دار المعارف.
عزيز الماضي، شكري. (١٩٨٦ م). فى نظرية الأدب. ط١. بيروت: دار الحداثة.
هدارة، محمد مصطفى. (١٩٦٣م). اتجاهات الشعر العربى فى القرن الثانى الهجرى. القاهرة: دار المعارف.
جمعة،حســين. (١٩٩٨م). «شــعرنا القديم صورة ودلالة». مجلة جامعة دمشق للآداب والعلوم الإنسانية والتربوية. المجلد ١٤. العدد الأول. صص: ٧٠-٩.
الســامرايى، يونس أحمد. (١٤٢٦ق). «ثقافة الشاعر العباسى الشعرية». المورد. المجلد الثانى والثالث. العدد١. صص: ١٧-٤.
هادى پور نهزمى، يوســف. (١٣٩٠ش). «أبونواس بين مطرقة الحكام وسندان التاريخ». مجلة أدب عربى. جامعة طهران. الرقم الثالث. ص: ٦٧-٤٧.
الشــتيوى، صالح على ســليم. (٢٠٠٤م). «ظواهر من التمرّد فى شعر العصر العباسى الأول».

مجلة جامعة دمشــق للآداب والعلوم الإنســانية والتربوية. المجلــد ٢٠. العدد (١+٢). صص: ١٩٩-٨٥.

إضاءات نقدية (فصلية محكّمة)
السنة السادسة ـ العدد الرابع والعشرون ـ شتاء ١٣٩٥ش/كانون الأول ٢٠١٦م
صص ١٥٢ ـ ١٢٥

موازنة أدبية بين سعدى الشيرازى وشمس الدين الكوفى فى ضوء قصيدتيهما حول الغزو المغولى

نعمت اله به رقم*
يحيى عطايى**

الملخّص

تعتبر الهجمة المغولية من أهمّ الحوادث السياسية فى تاريخ الشعبين الإيرانى والعربى لما أثارت فى نفوس الجماهير من مشاعر الشجى والأسى والسخط على المحتلين والنقمة عليهم. ومن الطبيعى أن يتأثر منها الأدباء أضعاف ما تأثر عامة الناس لكونهم أرهف أبناء الشعب وأقربهم للانفعال والتأثر من هذه الاعتداءات الإنسانية العديدة، أو التعامل والتفاعل معها. ومن هذا المنطلق لقد كان من بوادر الشعراء الذين تغنّوا أصداء هذه الكارثة شمس الدين الكوفى وسعدى الشيرازى من مثيلاتهما حيث صوّرا تصويرا أعمق من غيرهما تأثيرا؛ على الرغم من البون الشاسع بينهما من الموهبة والذكاء. ولكن من حيث تعاصر الشاعرين واتحادهما فى الإطار التأريخى ذاته تمكّن لنا تناول ما أنشداه فى موضوع المغول من خلال المتابعة والمقارنة الموضوعية والفنية وفق رؤية تحليلية ووصفية لديهما، وبحثنا هذا يهدف إلى المقارنة بين الدلالات المختلفة للمضامين التى استعرضها الشاعران، والكشف عن وجوه الاشتراك والافتراق بينهما على ضوء المدرسة الامريكية. من خلال المتابعة لوجوه الاشتراك والافتراق وما قدّمه هذان الشاعران وجدت الغموض البارزة فى شعر سعدى لايمس شعر الكوفى؛ لأن صياغة الجمل والعبارات عند الكوفى ذاتية وطبيعية وليست متكلّفة واصطناعية؛ فتناول الموضوع تناولا أقرب إلى المباشرة؛ غير أنّ أسلوبهما اتّسم بالمباشرة والتقريرية والاستمداد من الواقع المتمثّل فى مواجهة الغزو.

الكلمات الدليلية: شمس الدين الكوفى، سعدى الشيرازى، المغول، المقاومة، الحرب، القصيدة.

---

*. خريج جامعة طهران ومدرس لجامعة المعلمين بهمذان، همذان، إيران (الكاتب المسؤول)
behragham@gmail.com
**. أستاذ مساعد فى قسم اللغة الفارسية وآدابها بجامعة پيام نور، إيران

تاريخ الوصول: ١٣٩٥/٦/٢٠ش تاريخ القبول: ١٣٩٥/١١/١٢ش

المقدمة

العدوان قديم قدم الإنسان على الأرض. وقد جاء في القرآن دوافعه أثناء ذكره لقصة إغواء الشيطان لآدم، وحوّاء من جرّاء إخراجهما من الجنة؛ حيث قال الله تعالى: ﴿فَأَزَلَّهُما الشَّيطانُ عَنهَا فَأَخرَجَهُمَا مِمَّاكَانَا فِيهِ وقُلنَا اهبِطُوا بَعضُكُم لِبَعضٍ عَدُوٌّ وَلَكُم فِي الأَرضِ مُستَقَرٌّ ومَتَاعٌ إلَى حِينٍ﴾ (البقرة: ٣٦)

مما لا شک فيه أنّنا عندما نواجه «ما يعوق دافعنا للسيطرة على البيئة أو أن نحصل منها على ما نريد، فإنّنا نغضب ويزيد غضبنا هذا قوّتنا وقدرتنا على التغلب على العقبات.» (قطب، ١٩٩٦: ٥٣) فهناک نمط من النجاة يتمثّل في الهجوم على من ينظمون ويوجدون الظروف المنفرة، والعمل على إضعاف قدرتهم وتدميرها. «فقد نهاجم من يضيقون علينا أو يتسبّبون في إزعاجنا كما نهاجم الأعشاب الطفيلية في حديقتنا.» (سكينر، ١٩٩٨: ٢٥)

إنّ الأدب -من بين مظاهر الحضارة الأخرى من علم واقتصاد وعمران وغيرها- يكشف عن الملامح الذاتية لهوية الأمة وشخصيتها معبّرا عن نظرتها إلى الكون والحياة، حيث يخطّط للإنسان دوره في وعي المجتمع لرسالته وطموحه إلى معرفة مصيره. ويلعب كأحد ألوان الوعي الاجتماعي دورا مصيريا في تعبئة الشعوب وتحريضها وفي بلورة اليقظة لدى الجماهير. وتكثر في القرآن الآيات التي تزخر باليقظة والوعي، حيث تحثّ على المقاومة والجهاد. منها؛ ﴿يا أَيُّها الَّذينَ آمَنُوا اتَّقُوا اللهَ وَابتَغُوا إلَيهِ الوَسِيلَةَ وجَاهِدُوا فِي سَبِيلِهِ لَعَلَّكُم تُفلِحُونَ﴾ (المائدة: ٣٥)

الأديب يلعب دوره المصيري في إذكاء إرادة البقاء لهذه الجماعة؛ حيث يبعث فيهم روح الصراع ويستثير حوافز المقاومة، فيحرّک الخوف والغيرة على الوطن حفاظا على ماضيه. والحديث عن طبيعة هذا الفن: أرضه وسمائه، أنهاره وبحيراته، جباله ووديانه ... إلخ، يستثير الحفيظة حيال هذا العدوّ الذي يستهدف أن يبيد الفرحة ويغتال الأمل. «هذه القوّة التي تنبعث من القلم على صحف الورق لتنقلها إلى الإنسان هي أقوى وأبقى ما على الحياة من سلطان. هي قوّة الإيمان القائم بالنفس القويّة التي امتلأت

إيمانا؛ فقالت للجبل انتقل لمكانک، ينتقل.هى هذه القوّة الإنسانية التى تصل بين الإنسان وقوى الكون العليا.» (هيكل، ١٩٧٨: ١٨-١٩)

يُعتبر الغزو المغولى للعالم الإسلامى من الأحداث البالغة الأثر فى التأريخ بكافة مجالاته السياسية والاجتماعية والثقافية والأدبية وتعرّضت كل المدن التى هاجموها للدمار والنهب والسلب والقتل. (انظر: ابن أبى الكرم، ١٩٦٦: ١٢، ٣٥٨-٣٦١؛ والذهبى، ١٣٣٣: ٢/١٢١؛ وبردى، ١٩٩٢: ٧/ ٤٢-٤٨) فانتشر القتل وكثر الانتحار (انظر: السيوطى، ١٤٢٤، ٣٦٦-٣٧٢؛ وابن الفوطى، ١٣٥١: ٤٠٨-٤٥١) غادر الأمن البلاد حيث يقتل الرجل وتقطع أطرافه ويحمل فى البلاد ويسلخ رأسه ويشوى لحمه ويؤكل ويشرب الخمرة فى جمجمة رأسه. (ابن الفوطى، ١٣٥١ش: ٣٩١) ومن جرّاء ذلک أذهل انتشار الخرافات عقول الشعب وأقعدهم عن أىّ نتاج. (علوش، ١٩٥٩: ٢٣) تركت هذه الغزوات التى شنّتها جيوش هلاكو (راجع: غروسية، ١٩٨٤: ٣٠٦) آثارا عدّة فى الأدبين الفارسى والعربى.

قلما نجد بين مفكرى العالم الإسلامى من لم يتأثّر باجتياح المشرق الإسلامى وصان النفس من ذلک الرعب الذى أصاب الناس؛ فكيف يمكن لشخص ألّا يتأثّر بما أنشأت أقلامهم من وصف المشاعر النفسية والحالات الذاتية فى سبيل خلق الصور العقلية؟

خلّف هذا الاحتلال المروّع مأساة مازال صداه يثير الحزن ويفتّت الأكباد؛ إذ لم يكن فى الحقيقة حدثا عاديا يمكنه أن يمرّ بسهولة بل كان قضية الأمة الإسلامية جمعاء ولاسيّما بعد أن جال هذا الغزو بخاطر كلّ نفس فانفعل كلّ وجدان. وعندما أثّر هذا الحادث تأثيره العميق فى نفوس المسلمين جميعا فإنّه «لا شكّ كان أشدّ وقعا وأعظم تأثيرا فى نفوس الشعراء منهم فنظموا المراثى التى تشيع الأسى فى النفس وتثير الشجون.» (الصياد، ١٩٨٠م: ٢٨٣) من الطبيعى أن يخوض الشعر الإسلامى معركة الإسلام ضد أعدائه مدى العصور؛ إذ يرى فحول النقد أنّ «للشعر دواع تحثّ البطىء وتبعث المتكلّف، منها الطمع، ومنها الشوق، ومنها الشراب، ومنها الطرب، ومنها الغضب...» (ابن القتيبة، ١٩٨٥: ٣٤) عندما احترقت التجربة الشعورية فى بوتقة الوجدان تجاه هذا الشنّ الفجيع، تصاعدت زفراتها شعرا. وهنا تنتظم المعانى الشعرية وتستجيب لها

الكلمات مؤتلفة فى سلک من النظم. فأنشد المنشدون الملتزمون ألفاظا ليست أنغاما، أو مخارج أو مقاطع فقط، وإنّما هى تتداخل وتتجاوز بإشعاعاتها حدودها العادية.

ممـا يجدر بالذكر أنّ هذا الشـعور لم يكن مقصورا على شـعراء العرب وحدهم بل شـاركهم فى هذا المجال شـعراء الفرس كذلک «حتى إنّنا نجد الشـاعر الكبير سعدى الشـيرازى الذى كان يعيش فى فى ذلک الوقت فى شـيراز آمنا مطمئنا بعيدا عن ميدان المعركة لا يستطيع أن يخفى تأثره لهول هذا المصاب، فينظم قصيدة فارسية يبدى تحسره وتأسفه على زوال الخلافة الإسلامية.» (الصياد، ۱۹۸۰: ۲۸٥)

لما كان الشـعر أول وسيلة للتعبير عن أحاسـيس الناس ومشاعرهم منذ القدم إلى يومنا هذا فقد لحنا الشعراء يقودون جيش المقاومة بألفاظهم ومعانيهم الشعرية مدافعين بالنفس واللسـان عن قضايا الأمة الإسـلامية. نحن فى هذا المجـال نبيّن صدى الغزو المغولى فيما أنتجه سـعدى الشـيرازى وشمس الدين الكوفى، حيث وجّها موضع همّهما إلى هذه الموضوعات والقضايا التى لاتزال لها خطر وشأن فى المجتمع الإسلامى، حيث يمدّانها بمدد شعورى يزيد قوة التأثير، غير أنّ جريان الدموع من دمهما، وخروج آهاتهما مـن الحس المثلوم، دلالة بـارزة على تفوّق الأدب الصادق على الأدب الانتهازى عند الشاعرين.

حاولنا فى هـذا المقال أن نلقى الضوء فى إطار الأدب المقارن على ظاهرة الغزو فى شـعر الشـاعرين حصولا على أصداء الغزو المغولى، بواعثـه، مفهومه، وموضوعاته فى الشـعر. تمّ تتطرق هذه الدراسـة إلى تحليل المضامين البارزة فى القصيدتين المختارتين وفق رؤية تحليلية لدى الشـاعرين على المنهج التوصيفى والتحليلى، من خلال المقارنة والمتابعـة لمقومـات هذا الضـرب الأدبى فيهما مقارنة تأريخية؛ غـير أننا أهملنا طريق المدرسـة الفرنسية التى ترتكز على المنهج التأريخى وتهتمّ بدراسة التأثيرات والصلات أثنـاءه. (خطيب، ۱۹۹۹م: ۲۹-۳۳؛ وتيغـم، دون تا، ۱۹)، فلا نهدف إلى إثبات التأثير والتأثر لدى الطرفين مع أنّ كلا الشـاعرين عاشا فى القرن السابع لم تنقل كتب التأريخ أيّة صلة بينهما، فدراسـتنا هذه تقوم على طريقة المدرسـة الأمريكية التى لا تشـترط وجود التأثير والتأثّر شرطا للمقارنة. (السابق: ٥۱) هذه المدرسة تفسح المجال للدارس

لئلا يخرج عن إطار تقييم لجوهر النتاج الأدبى بهذه الذريعة.

الشنّ العنيف وما يترتّب عليه من المصائب والمتاعب كانت العامل الرئيس لموقفهما إزاء العدوّ. لقد كانت الظروف التى عايشها الشاعران كافية لتنمية جانب الالتزام فى تجربتهما الشعرية رغم ما من التفارق فى أشكال التناول للمقاومة فى أنشودتهما، فمن هذا المنطلق عند المقارنة بين الشاعرين نسعى أن نلقى ضوءا على الرؤى المشتركة والمختلفة التى يربطها كل من الشاعرين إلى الحوادث التى حدثت فى بلديهما، مستخدمين الأساليب والمضامين بهما للتعبير عما يجول فى الخواطر من المعانى والأفكار.

أسئلة البحث

إن ما تروم هذه الدراسة بحثه من خلال استعراض هاتين القصيدتين هو الإجابة عن السؤالين الجوهريين: الأول؛ ما هى أهمّ المضامين المشتركة التى تجعلنا نقارن بين وجوه التشابه بين هذين الشاعرين إلى جانب وجوه التمايز من حيث عناصرها ووظيفتها؟ والثانى؛ كيف نظر الشاعران إلى ذاتهما والعالم من حولهما إثر هذه النكبة فتختلف الدلالات ضمن تجربة الشاعرين مما تكشف عن مدى تأثيرهما بعضهما على البعض بالنظر إلى مظاهر الاختلاف؟

فرضية البحث

شارك الشاعران فى رثاء هذا الدمار ورغبا أن يشاركا المسلمين كافة شعورهم، فيُنشدان لهم قصيدة باللغة الدينية المشتركة بينهما غير أن المؤثرات الخارجية اختلفت وتضاعفت فاختلفت وتنوّعت مشاعر الشاعرين حيث زادت حدّتها إزاء الغزو المغولى لأن للمكونات الشخصية وما أثّر فيها عبر الحالات السياسية والاجتماعية والاقتصادية من جهة، والمؤثرات المشتركة من جهة أخرى تأثيرها الخاص فى شعرهما؛ لأن الشعراء مختلفون فى الطبع منهم من سهل عليه الإنشاد ومنهم من يتعذر عليه التغنّى، فصوّر كل منهما مدى حزنه وأسفه على ما حاق بالبلاد الإسلامية. إضافة على ذلك يتبادر إلى الذهن بأنّهما قد اقتبسها بعضهما من البعض؛ بل من الممكن أن يعتبر بعضها من باب

التوارد الذهنی.

خلفية البحث

كان للغـزو المغـولی أثر كبير فی مجالات الحيـاة المختلفة: السياسـية والاجتماعية والاقتصاديـة والثقافيـة. ولقد تناول العديد من الدراسـات خلال السـنوات الماضية والحديثة هذه الجوانب كلّها، وأشـبعوها بحثا وكتابة؛ منها – علی سـبيل المثال – مقالة: «الغزو المغولی وأثره فی الشـعر» لخليل قاسـم غريری، مطبوعة فی مجلة جامعة دمشق (٢٠٠٤م)، و«سـعدی الشيرازی وحاضرة الإسـلام من خلال قصيدته الرائية فی رثاء بغداد» لفيروز حريرجی وزملائه، مطبوعة فی مجلة آفاق الحضارة الإسلامية (١٤٣٣ق)، و«الغزو المغولی وأثره علی العرب» لعبد القادر فياض، طُبعت فی مجلة المعرفة (١٩٩٦م)، و«الغزو المغولی كما صوّره ياقوت الحموی» لبشار عواد معروف، طُبعت فی مجلة الأقلام (١٣٨٥ق)، و«حالة الشعر فی القرن السابع الهجری» لنوری شاكر الآلوسی، مطبوعة فی مجلة الأستاذ (الدورة الأولی، عام ١٩٧٧م) حيث يحتوی كلها علی ما يتطاير عن أناشيد الشـعراء من الأنات والحسرات؛ خاصة عما يحقق من ناحية تأثيره العاطفی والنفسی فی المتـذوق والمتلقی ومنها كتاب «بغداد فی الشـعر العرب» لجمال الدين الآلوسـی، ومقالة «بررسی تطبيقی فضای موسيقايی قصيده سعدی شيرازی وشمس الدين الكوفی در رثـای بغـداد» طبعت فی فصلية «پژوهـش های زبان وادبيـات تطبيقی» (صيف: ١٩٩٠ش) عندما عبرت عن عناصر الموسـيقی فی القصيدتـين، فتضعنا علی مقربة من أجواء الموسـيقی فی القصيدتين فحسـب. ومنها كتاب: «صورة بغداد فی الشـعر العربی من القرن الثانی الی نهاية القرن الثامن الهجری» لمحمد شـاكر إبراهيم؛ وكتاب «بغداد فی الشـعر العربی من تاريخها وأخبارها الحضارية» لجمال الدين الآلوسی حيث صوّر اللمحات من الاستنتاجات النقدية المتقطّعة حول هذه المأساة المروّعة والكثير من هذه الدراسات التی تناولها الباحثون فی مجال الغزو المغولی. ولكنّنا لانكاد نعثر علی دراسة شـاملة وافية لموضوع دراسـة مقارنة أدبية فيما أُنشـد حيال هذا الغزو عامّة؛ وهاتين

القصیدتین اللامعتین فی الأدب العربی والفارسی خاصة. وهذا هو الذی تکفّلته هذه الدراسة. وممّا یمیّزها من الدراسات الأخری، الانتباه الأکثر علی المقارنة والکشف عن الصلة بین ممیّزات هاتین الدراستین؛ فلذا هذا البحث یمتاز بخصوصیة فریدة لم یزاوله أحد من الباحثین؛ لأنّ المقارنة بین صدی الغزو المغولی فی البناء الشعری بأجوائه المختلفة ضمن تجربة الشاعرین فی القصیدتین، وما یتجلّی فی مضمونهما من ترابط موضوعی وفنی، تضعنا علی مقربة من النصّ الشعری القدیم فی شعر البلدین المختلفین، مبرزا لنا القدرة علی الکشف عن رؤیة الشاعرین بطابعهما النفسی لأثرات هذا الشنّ.

نبذة عن حیاة سعدی وشمس الدین الکوفی

قد نقل لنا أقدم الوثائق أنّ مشرف الدین بن مصلح الدین عبدالله حوالی سنة ۵۷۷ ه.ق ولد فی مدینة شیراز وتُوفّی فیها سنة ۶۹۰ق (براون، ۱۳۶۶ش: ۲۱۰) له شخصیة لا نظیر لها حیث یؤثّر فی نفوس المخاطبین أروع تأثیر فیعتبر من أعظم فحول الأدب فی إیران، غیر أنّ أخبار حیاته قلیلة غامضة مغبرة اللون. (ریپکا، ۱۳۸۱ش: ۳۵۱) ترعرع فی أحضان أسرة متدینة وتلقّی علومه الأولی فی موطنه الأولی. کان أبوه ملازما للأتابک سعد بن زنکی فنسب إلیه بلقبه "سعدی". (السمرقندی، ۱۳۱۸ق: ۲۰۲) سافر فی عنفوان شبابه إلی بغداد تحصیلا للعلم والأدب فی المدرسة النظامیة وتلمّذ عند أبی الفرج ابن الجوزی وعبدالقادر الجیلانی وشهاب الدین السهروردی (نفسه). إن الرحلات الکثیرة التی «استغرقت ثلاثین سنة» (نفسه) وفّرت له فرصة الالتقاء بعدد کثیر من ذوی العقول والرأی فی العالم الإسلامی. بعد هذه الرحلات عاد لیستقرّ من جدید فی موطنه معتکفا علی التألیف فصنّف منظومته الحکمیة "بوستان" عام ۶۵۵ق وبعد عام کتابه "کلستان" – وهو مزیج بین شعر ونثر – فقدّمهما إلی الأتابک سعد بن زنکی. (بروکلمان، ۱۹۶۸: ۳۹۵) وله روائع أدبیة کثیرة من الشعر والنثر بالفارسیة والعربیة، التی لم تزل ترنّ فی الأوساط العالمیة وتتّسم بالمزج الصناعة بالسلاسة، الروعة بالعذوبة، والخشونة بالرقة. حیث قد أتقن اللغة العربیة أثار دهشة ناقدی العرب منهم الدکتور إحسان عباس إذ قال «إنّ إتقانه لتلک اللغة فی سماتها القرآنیة لایعتریه أی شکّ أو

قصور.» (مؤيد شيرازى، ١٣٦٢ :١١٥) هذا وإنّ اتصافه بالفضائل الإنسانية (دامادى، ١٩٩٧: ١/ ٣٥٥) جعل الناس يطلقون عليه لقب شاعر الإنسانية غير أن قصيدة سعدى تجاوزت اثنين وتسعين بيتا، حيث يعمد إلى التطويل ويرسم مجالا أرحب أمام القارئين. إذا كان الخطب عند شاعر، أعظم وأفدح، يوسعه تطويل الكلام ليستوعب تجربة الشاعر الشعورية بأكملها من جانب؛ ويشمل الموضوعات المختلفة من ذكر الأهوال والمصائب، والحكمة والوعظ والمدح والرثاء بأنواعها.

شمس الدين الكوفى هو محمود بن أحمد بن عبدالله بن داود بن محمد بن على الهاشمى الحنفــى ولــد فى الكوفة (ابن الفوطى، ١٣٥١: ٣٩٠) التى كانــت فى تلك الحقبة مدينة عامرة تزخر بأهل العلم والفقه والشعرســنة ثلاث وعشــرين وســتمائة. (الكتبى، لاتا: ١٠٢/٤) وهو «كان أديبا فاضلا عالما شــاعرا كيّســا ولى التدريس بالمدرسة التشيشية وخطب فى جامعة الســلطان ووعظ فى باب بدر. توفّى فى شــهور ســنة خمس وســبعين وستمائة.» (نفسه)

أكثر شعر الكوفى ضاع فى زحمة الأحداث، تناول الموضوع فى قصيدته هذه، مشتملة على ســبعة وعشــرين بيتا. أورده محمد بن الشــاكر الكتبى فى كتابه؛ "فوات الوفيات". وتناثرت أشعاره فى الكتب الأدبية ومصادرها، جمعها ناظم رشيد فى "ديوان شمس الدين الكوفى"، وأكثرها فى الرثاء والغزل والوصف. إنه شاهدالحدث الذى ببغداد ولذلك نجده فى أكثر أشعاره باكيا عليها مما ساعد على علوّ صيته، فيطلق عليه «شاعر نكبة بغداد.» (الكوفى، ٢٠٠٦م: ١١)

تلك هى القصائد التى نظمهما الشــاعران، وهما يلتقيــان تلك النكبة المروّعة وما تبعتها من تخييم الوحشــة والخــراب والصمت بعد حياة العــزّ والمجد، والحديث عنها. فإنّ الناظر فى حياتهما لايلبث أن تعود به الذاكرة إلى قواســم مشــتركة وذلك لما بين الشــاعرين من ظروف متقاربة، تتجلّى بمعاصرتهما من جهة؛ وما نزل بساحة الشاعرين من الجور والاســتبداد والتقتيل والتشــريد؛ فتكاد أن تكون الموضوعات متماثلة. وزد على ذلك أنّ هذه المضامين؛ وحتّى الأساليب المشتركة من جهة؛ ومعاصرتهما من جهة أخرى، لاتعنى كلّها بأنّهما قد اقتبسها بعضهما من البعض؛ بل من الممكن أن يعتبر بعضها

من باب التوارد الذهنى.

ملامح القصيدتين

حفل ديوان رثاء المدن فى المشرق، بطائفة من القصائد تتحدّث عن تلك المدن التى أسقطها هولاكو وتيمور لنك؛ منها نكبة بغداد على يد هولاكو التى استثارت عاطفة الأدباء. والشعر الفارسى والعربى زاخران بالشعراء الذين عانوا تجربة هذه الحرب ففاضت قرائحهم شعرا ثائرا ناطقا بروح المقاومة وإرادة الحياة مثل شمس الدين الكوفى وسعدى؛ حيث يفيضان فى مراثيهما التى ربطت بين المأساة الذاتية والسياسية فى العاطفة الوطنية والاجتماعية حقّ الإفاضة.

مما لا شك فيه هو أنّ الشاعرين قد تأثرا بأدب الجهاد والمقاومة، وقصائد الجهاد تتّسم بالوحدة الموضوعية؛ لأنّ الشاعر يصف غرضا واحدا وهو الجهاد، وإن كان فى القصيدة الواحدة، مدح للممدوح، وحثّه على الجهاد، ووصف المعركة، فهذه كلّها ذات هدف واحد يجمعها موضوع الجهاد. (الهرفى، ١٩٧٩م: ١٧٤) فنجد ملامح الجهاد والمقاومة أبدعت القواسم المشتركة بينهما من نزعات القومية وأساليب التعبير عنها، فلا يكاد يعبر موضوع وطنى إلا له نصيب من شعرهما.

كما تلاحظ نظم كلا النصّين فى موضوع متماثل، وهو ذكر واقعة بغداد ورثاء أهلها والندب على خرابها، ومع أن الموقف الشعرى واحد، فقدتناوله الشاعران بأسلوبين مختلفين.فـ"سعدى" من حيث المضمون يعمد إلى التأثير فى المخاطب عن طريق التصوير كثيرا، فأثّر فيه بخياله الرائع وتصاويره الخلابة. والغموض فى شعر "سعدى" يحصل باللجوء إلى المحسنات اللفظية والبديعية المعهودة. وهذا الغموض الذى نجده فى شعره لا يمس شعر الكوفى؛ لأن صياغة الجمل والعبارات عند الكوفى ذاتية وطبيعية وليست متكلّفا واصطناعيا؛ فتناول الموضوع تناولا أقرب إلى المباشرة. فلقد لاحظنا أن الفرق الأساسى بين هاتين القصيدتين، هو الفرق فى التناول، فالشاعر العربى كان يتناول الموضوع الشعرى تناولا أقرب إلى المباشرة؛ أما الشاعر الإيرانى فشأنه شأن الرسّام المحترف، يرسم انطباعاته بريشته على شكل أعطى نكهة خاصة لشعره. وبلغ شعره ذروة

النضج والوعى، وظهرت فيه بوادر الإبداع والتحديث.

أما من حيث اللغة، فقد استفاد "سعدى" من التعابير الأدبية مثل: كبد الفلا، مشى النواعم، كلب الظفر، معانقة السمر، رقرق دمعى، عشاء الموت؛ لكن الكوفى استخدم المفردات والتراكيب الشعبية مثل: جيران، خلّان، السكان، وحشة، الأحباب، النسيم. غير أن القصيدتين تتألفان من أبيات متوالية لها إيقاع متوازن وطول متماثل ولكلّ منها وحدته واستقلاله. فى كل بيت من قصيدة "سعدى" الرائية مجموعة من التفعيلات (فعولن، مفاعيلن) وهى هنا على بحر الطويل، إلى جانب حرف الراء المكسور أو المشبّع الذى يتكرّر فى آخر كل بيت؛ لأنّ «بحر الطويل فيه أبدا بهاء وقوّة» (القرطاجنى، لاتا: ٢٦٩) وهو «فى طبيعته يميل إلى مثل هذه الأوزان الموّاجة ممّا يعلل توظيف الشاعر لمثل هذه الأوزان فى القسم العربى من أشعاره.» (ذاكرى،١٣٩١ش: ١١٦) استطاع الشاعر أن يخوض فى أعاريضه الفخمة من قوة العارضة وصلابة النشأة. وبينما أنشدت قصيدة الكوفى النونية على بحر الكامل الذى فيه جزالة وحسن اطراد (نفسه) ويكون موافقا لموضوع القصيدة (الرثاء) الذى يتطلّب وزنا يتوفّر فيه الجدّ والرصانة. وإنما هناک وحدة إيقاعية هى التفعيلة (متفاعلن) تتكرّر ستّ مرات فى السطر الشعرى وفى آخركل بيت يتردّد حرف النون المكسور أو المشبع؛ فيختم الشاعران الأبيات بإيقاع متناغم ترد فيه القوافى متناظرة فى كل السطور، وقد يتلاعبان بإيقاعهما فيداخلان بين القوافى- عبر السطور الشعرية- إشباع الحركة ليتولّد التناغم به (سطرى، ظهرى، الكسرِ)، (أجفانى، إنسانِ، خلّانِ، جِيرانى) فى مقاطع بعض الأبيات. ذبذبات الحركات والحروف إلى جانب تآلف النغم فى شعر الكوفى تنساب تتسارع حتى تخلق الفورة العاطفية له أروع ألحان انفعالا آنيا لحدث جلل، غير أنّ سعدى يحتفظ بهدوئه، وهذا يعنى أن الشاعر قد وقف وقوفا تأمليا أمام ذكرى هذا الحدث. فيميل إلى بحر كثير المقاطع وطويلها، كما ينحاز إلى إطناب الكلام مستمدا من البحر الشعرى القوى الطويل.

إضافة إلى ذلک أن قصيدة سعدى تشكل وحدة عضوية متكاملة تتضافر بعض سطورها الشعرية من خلال رسم انطباعاته على لوحة الخيال؛ حيث يعمد إلى استخدام صور الخيال المتتابعة والمتراكمة؛ واستيراد الصناعات البديعية الضخمة فيترک للقارئ

متعــة الجهد فى التتبّع والمشــاركة والربط والتعليل. إلى جانب هــذا، نحسّ أنّ كلمات الكــوفى أقرب إلى الهمس والنجوى، ليس فيها جلجلة شــعر ســعدى وصخبه الطنّان؛ إنه أقرب إلى البوح الذى يفوح ببســاطة وسذاجة من الفؤاد ليتسلّل إلى أفئدتنا؛ لأننا من خلال قصيدته نجده لم يتعمّق فى صور الخيال كما يتعمّقها الســعدى، فيعرضها خفيفة الظلّ، بطيئة الوقع. واهتمامه للصناعات اللفظية ضئيل مراعاة لما شــاع بين الأدباء من استعمال المحسنات اللفظية.

غــير أنّ المفــردة فى كلتــا القصيدتين تتميّز بقــوة الإيحاء ودلالة التعبير فى تجســيم الأحداث، وذلک من خلال حشــد الألفاظ الموحية بمعانى الأســى والحزن التى تقرّح الجفون وتلهّب العيون؛ إذ تجسّــدت الانفعالات النفســية عبر الإيقاع الصوتى الحاصل عن البنية الصوتية من خلال وضعها المنســجم والإيقاع الداخلى الحاصل عن تجانس الحــروف بعضها مع البعض. فهى ليســت محــدّدة من حيث الأداء؛ بل لهــا وقعها الذى جعلها نشــيدا يعبر الأحــداث التأريخية ويتجاوز معبر الزمــن وفى هذا الامتداد تظهر حيّة واعية فى إطار الشــعر الذى يتيح لها مجال التأثير والنفوذ حتى تتحوّل الأبيات إلى أمجاد تأريخية يجد فيها القارئ وجها من وجوه الاستثارة وصوتا من أصوات الكوامن، فتصرخ صوتا معبّرا عن إرادة واعية ورســالة كريمة؛ إذ لايخفى «أنّ حاجة المنطق إلى الحلاوة كحاجته على الجزالة والفخامة، وأنّ ذلک أكثر ما تستمال به القلوب وتثنّى به الأعناق.» (الجاحظ، ١٩٨٤: ١/١٤)

الوقوف على البلدان الخربة

تمتاز القصيدة العربية بالتزامها للوزن والقافية، وباتّباعها أسلوبا خاصا فى افتتاحها بذكر الديــار، ومخاطبة الرّبع، وبــكاء الأطلال؛ وفى الانتقال منها إلى شــتى الأغراض الشعرية الأخرى التى تتضمّنها «ليميل نحوه القلوب ويصرف إليه الوجوه وليستدعى به إصغاء الأسمــاع إليه.» (الدينورى، ١٩٨٥: ٢٧) و«من خلال القيود الفنية تظهر عبقرية الشاعر وموهبته الأصيلة، وفطرته الفنية المتميّزة.» (الخفاجى وشرف، ١٩٨٧م: ٥٣)

مع أنّ طبيعة الموضوع الذى يتحدّث شعراء الجهاد عنه تختلف تماما عن الموضوعات

العادية التي كان يتطرّق إليها الشـعراء الأقدمون وكما «تخفّف شـعر الفتح من المقدمة الطلليّـة والغزليّـة تخفّف بالضرورة من النظام التقليدي للقصيدة الذي سـاد في الشـعر العربي.» (عبدالمتعال، ١٩٦٥: ٢٣٩) فالشعر هنا لم يعد أسلوبا تقليديا يتناوله الشاعران بعفوية الإحسـاس وينشـدانه تعبيرا عن حالة طارئة حيث حـاولا أن يجدّدا في إطار التقليد، فكانت لهما الذاتية الخاصة في استخدام هذا الأسلوب.

ينصرف الشـاعران في هذا القسم إلى الالتزام بالجانب التقليدي الذي يمهّد للقارئ حالة الاسـتدراج والتوطئـة وصولا إلى الحالة الراهنة التي يريد الشـاعران أن يصلا إليهـا؛ الحالة التي وقف عندها القدماء حيث اعتـبروا هذه الصورة تمهيدا «ليميل نحوه القلوب ويصرف إليه الوجوه وليسـتدعي به أصغاء الأسماع إليه.» (ابن قتيبة، ١٩٨٧م: ٣١) فأفرغا في محتواه قدراتهما وإبداعاتهما وعبّرا من خلاله عن التطلعات والمشـاعر والأحاسـيس بصور فنية وبلاغية وأدبية ليتّخـذا منها فرصة لتوثيب العزائم، ودفعا لردّ الخصم، واستعدادا لتحمّل الأعباء المفروضة.

اسـتعاض الشاعران بهذا الأسلوب عن سـنة الوقوف على الأطلال بإنجازه إنجازا رائعا؛ بحيث ما شكّكوا في أنّ نقل العواطف والأحاسيس مقيدا بسنّة الوقوف على آثار الدمار والخراب كان أثره بليغا في تثقيف الأفكار وتنسيق الخيالات. فعند المرور بأرض كان ينزلها من قبل فتعوده ذكريات قوم نفذت إلى قلبه، تستثيرها بقايا الأماكن الخربة؛ غير أنّ الشاعرين استعملا هذه الطريقة بأسلوبين مختلفين.

كان الكـوفي يؤثر مسـايرة القدماء لما يتعلق بهذا القديم مـن تقاليد عريقة وروابط عصبيـة، فيذهـب مذهب الأقدمين ويقف علـى الآثار الباقية مسـتعملا مما يمتلكه من مقومات حضارية:

مَـا لِلمنَازلِ أصبَحَـت لَا أَهلُهَـا   أَهلِـي ولَا جِيرَانُهـا جِـيرانِي
وَحَياتِكُـم مَا حَلَّها مِـن بَعدِكُم   غَـيرُ البَلَـى والهَـدمِ والنِّـيرَانِ

(الكتبي، لاتا: ٢/ ٢٣٤)

فراح الشـاعر يتحدث مـع الآثار التي حلّت به خطوب الدهـر ودواهيه، فأصابَها جمود وركود. فأخذ تنوس في لجّة من التأخر واليأس، فوقف مذهولا بما حدث فقال:

وَسَــأَلتُهَا لكــن بِغَــيرِ تَكَلُّــمٍ   فَتَكَلَّمَــت لكِــن بِغَــيرِ لِسَــانِ

(نفسه)

هوعــاج إلى التراث العريق يبحث عن أصله وعندمــا فاضت قرائحه لاهبة توقظ الهمم الضعيفة بصيحا ته، ويلهب المشــاعر. ما أحسن مقولته وهو واقف ينظر إلى الدار يستنطقها:

نَادَيتُهَــا يَا دَارُ مَــا صَنَعَ الأولى   كَانُوا هُمُ الأَوطَــارَ فى الأَوطانِ

(نفسه)

وجد فى هذا التناول بداية لمواقف مختلفة يستوحيها من هذا الموقف معتبرا الدخول المباشــر لموضوع الغزو مســألة لايلتفت إليها القرّاء باعتبارها خارجة عن البناء الفنى، فيصــبّ معانيــه فى صور خيالية تثير خيال القارئ أو الســامع حيث يرتاح إليه الذوق الشــعرى؛ كأنه شعور إنسانى انطلاقى من إسار العقل فى ساحة الشدة واللين، والخوف والجرأة وغير ذلك من إعزاز وإهانة.

فى عباب هذا البحر المتلاطم الأمواج من الطبيعى أن التهبت أشــواق ســعدى عند الوقــوف على مواضع الخواطــر الباقية ففاضت قريحته بحرارة وصدق بالشــعر الرقيق المتميّز بالنظرة الإنسانية العميقة، وهو يكثر من التشوق إلى زيارة آثار الحضارة العريقة ليأنــس إلى جوارها فيتفوّه بكلمات توحى للقارئ بأنهــا أصبحت حالة معبِّرة وصوتا مسموعا عن أحزان تحاكى أحزان الخنساء:

مَــرَرتُ بِصُمِّ الرَّاسِــياتِ أَجُوبُهَا   كَخَنساءَ مِن فَرطِ البُكَاءِ عَلَى صَخرِ

(سعدى، ۱۳۸۵: ۷۹۸)

قد هزّت الأحداث الخطيرة وجدان الشاعر وفجّرت قدرات الشاعر الفنية فهو يقف على أعتاب حالة تعاونت فيه قوى الردة وتآمرت على تجميعها عناصر الحقد فينفث فى هذا الديار نفثات، نفوســها القاتلة تقوّض دعائم الظلم. فتفيض العبارات عدالة وتنشر وفاء لكرامة الإنسان وإحياء للحكم الإلهى الذى منح البشر حقّ مواصلة الحياة.

ماأعظم مقولته وهو واقف يخاطب صديقه:

أَيَا نَاصِحى بِالصَّبرِ دَعنِى وزَفرَتى   أَموضِعُ صَبرٍ والكُبُودُ عَلَى الجَمرِ

تَهَدَّمَ شَـخصِي مِن مُداوَمَةِ البُكَا ءِ وَيَنهَدِمُ الجُرفُ الدَّوَارِسُ بِالمَخـرِ
وَقَفـتُ بِعَبَّـادَانَ أَرقَـبُ دِجلَةَ كَمِثـلِ دَمٍ قانٍ يَسِـيلُ إِلَى البَحرِ

(نفسه)

كأنّ الشاعر قد خضع لتقاليد فرضتها طبيعة شعر الجهاد قبل أن يباشر مخاطبيه، ويعزم خوض المعركة فيعيد على سماع الخصوم الهلع وينزل في قلوبهم الخوف؛ كما يوثّق الإرادة الصلبة والعزيمة المبرّمة، استلهاما للمجد العالي وترسيخا للقدرة الكامنة؛ فهو لايزداد إلا قوّة صبر ونفس.

على أنّ فكرة الوقوف لدى الكوفي ناجمة عن عقيدته التقليدية، فنراه يباشر الموضوع بأسلوب النداء الذي خرج عن معناه الحقيقي ليعبّر عن معنى التعجب ويكسو كلامه جانبا دراميا؛ بينما أنّها ناتجة عند سعدي عن خضوعه لتقاليد العرب مسايرة لأساليب الشعراء إذ ينقل لنا تأثره بفعل الخنساء حين تنغلق كل المنافذ في وجهه وينحصر في أضيق زاوية من زوايا الحياة، فيعتصر من الألفاظ ما يساعده في حشد عبارات تقوّي إمكانية البعث من جديد للخروج عن دائرة اليأس.

الرثاء

الرثاء غرض شعري عريض، لاتصافه بموضوع الموت والفناء، إذ «ليس بين الرثاء والمدح فرق إلّا أن يخلط بالرثاء شيء يدلّ على أنّ المقصود به ميّت مثل كان أو عدمنا به كيت وكيت، أو ما يشاكل هذا ليعلم أنّه ميّت» (القيرواني، ۲۰۰۱: ۱٦٦/۲) و« هو بكاء الميّت وتعداد محاسنه وأن يُنظم في ذلك شعر.» (الشايب، لاتا: ۸٥) فلا نجد أمّة من الأمم إلا واستوعبت هذا المعنى وضمّنته تجارب وجدانية على مرّ العصور. عرف الرثاء منذ العصر الجاهلي، وكان يتميز بما تميّزت به سائر الأغراض من حيث الصدق وعفوية الأداء؛ إلا أن مرور الزمن قد أدخل عليه تطويرا واضحا كما يظهر من خلال تيار الشن والغارات نوعٌ من الرثاء للجنس العربي، اختلف بين الوضوح والخفاء، وبخاصة لدى الشعراء الملتزمين. كما كانت مراثي شعراء القتال تتضمن معاني الجهاد والإشادة بالبطولة والشهادة في سبيل الله وتتضمن أحيانًا هجوا للمشركين وقتلاهم. «وسبيل

الرثــاء أن يكون ظاهر التفجع بين الحســرة مخلوطا بالتلهّف والأســف والاســتعظام.» (القيروانى، ٢٠٠١م: ١٦٦/٢)

عندما تنساب حركة شعر الرثاء فى دروب المقاتلين دافقة ليحرّك فى أعماقهم نوازع المشاركة الوجدانية الصادقة، يلازمها هذا الصوت الكبير الذى تهتف به القصيدة وتحمل مضامينهــا لواعج الشــوق للقتالى والتواجد الذاتى، فتشــقّ القصيدة طريقها إلى قوافى الشــعر زاهية تضجّ بأناشيد الحزن وتصدح بألحان موحية متميّزة، وهى تحمل إحساسا وجدانيا. وذلك كلّه يوحى بأن الشــاعر ذو مشــاعر شاذّة دفعته إلى المبالغة بما أصاب البــلاد من نكبــات؛ لأنّ الرثاء «تعبير عــن خلجات قلب حزين، وفيــه لوعة صادقة، وحســرات حرّى ولذلك فهو من الموضوعات قريبة من النفس.» (الجبورى، ١٩٨٢م: ٣١١) لكن ذلك الوهم ســرعان مــا يتبدّد إذا ما فهمنا أن الشــاعر ينصرف من وراء ذلك إلى إيقاظ المســلمين من غفلتهم، فيتّخذ من وصف المصائب وسيلة لحثّهم على أن يتناســوا خلافاتهم ويهبّوا لدفع عدوّهم؛ حيث يستطيع القارئ أن يلمس أثر هذا المزج الدقيق بين الفكرة والعاطفة فى تضاعيف شــعر الشــاعرين، وامتزاج الفكرة السامية فى الأبيات بالعاطفة القوية أدّى إلى حسن التعبير وصدقه.

الرثاء أعظم ركن يعتمد عليه الكوفى فى مختلف أغراضه لما له من عين نافذة حديدة اللحظ دقيقة المراقبة تتنبّه لكل ما يزعجها من المشــاهد المؤلمة فلايصوّر إلا ما يؤثّر فى نفســه مما يعايشه أو ممّايتوهّمه فيحسّــه وتنبطع له صورة بليغة فى خياله وتنقله نقلا آليا مهذّبا؛ حيث يرثيه من لا يجد وجده ولا من يحسّ أشجانه:

مَازِلــتُ أَبكيهُــم وأَلثَمُ وَحشَــةً   لِجَمَالِهــم مُســتَهدِمَ الأَركَانِ
حَتَّــى رَثَى لِى كُلُّ مَــن لاوَجدُهُ   وَجدِى، وَلا أَشــجَانُهُ أَشــجانى

(الكتبى، لاتا: ٢٣٤/٢)

ينظر الشــاعر من ورائه إلى الوجدان باعتباره دافعا للســلوك الإنسانى مكوّنا من شــقّين، همــا: الانفعالات والعواطــف وبجانب البكاء فى هذه المراثــى أو تلك وبجانب الإشــادة بالأموات، كان رثاؤه ممتزجا بالأفكار السياسية؛ حيث كان شعر الرثاء عنده فرصــة للتعبير عــن هذه الأفكاروهنا تصبــح المراثى فرصة لتجســيد المعانى الوطنية،

والسياسية، والدينية.

وكان مـن الطبيعى أن يعبّر عن آلام مواطنيه الـتى أصَابتهم فى الصميم تعبيرا دقيقا ويجد نفسه منفردا بعد زوال مجدهم الزائل؛ فيتمنّى أن يكون قد مات قبل الفراق؛ إذ يـرى الحياة بعد رحيلهم محدودة الأفق فجاء نفسه قصيرا كإقامتهم، وحياته منقطعا كحياتهم:

يَـا لَيتَـنِي مِـتُّ قَبـلَ فَرَاقِكُـم وَلِسَـاعَةِ التُّودِيـعِ لا أَحيَـانِي
مَـا لِى وَلا لِلأَيَّامِ شَـتَّت صَرفُها حَـالِى وخَـلَّانِى بِـلا خِـلّانِ

(نفسه)

تشـيع فى شعره روح الفطرة بماديتها وسذاجتها وحريتها وأنفتها، وبما فيها من صدق فى ندب الواقع لغة الرثاء فى لسان الشاعر قوية المدلول فى ألفاظها الوضعية؛ حقيقا كان التعبير أو مجازيا.

الدموع فى شعر الكوفى لها وقعها الذى جعلها نشيدا يتجاوز الزمن ويتخطّى المسافات الحسـية فحقّق صوتها الواعى فى استحضار الحياة السابقة السائدة التى أثّرت فى نفسه فأرّقت عاطفته وهلهلت شعره؛ فينكمش على ذاته وراح يندب حظّ دموعه عن فقدان أقرانه؛ إذ ما كان لديه إلا الدموع يلوذ بها:

إن لَم تُقَـرِّح أَدمُعِـى أجفَـانى مِـن بَعـدِ بُعدِكُـم فَمَـا أَجفَانِى

(الكتبى، لاتا: ٢/٢٣٤)

إنه قد ألَحّ على سـكب الدموع وصعّد الزفرات مكررة وبَدا لك منه غلو فى تقصير الدمـوع عن تقريح أجفانه؛ إذ ألمح خلال هذه العبارات إلى أهمية التأثير فى نفسـيات الجماهير بالتناسب والمشاركة العاطفية.

يصرف الرثاء فى أنشـودة سـعدى إلى سـادات المجتمع وأركانـه الذين هم المآثر المحمودة؛ فيزداد الرثاء حسرة وتفجعا وأروعه ما ندب به الأبطال والأعلام:

لَقَـد ثَكِلَـت أُمُّ القُـرَى ولِكَعبَةَ مَدَامِعُ فى المِيزابِ تَسكَبُ فى الحَجرِ
بَكَـت جُـدُرُ المُسـتَنصَرِيَّةِ نُدبَةً عَلَى العُلَمَاءِ الرَّاسِخينَ ذَوِى الحُجرِ

(سعدى، ١٣٨٥ش: ٧٩٨)

يعتقد الشاعر أنّ موتهم ليس موتا واحدا؛ بل بنيان قوم تهدّم، وأساس دولة تقطّع. ما إن طفت مسحة كئيبة بائسة حتى استفاد من قدرته اللغوية ووظّفها توظيفا فنيّا كاستعمال صناعة الغلوّ. ومن جراء ذلك تعدّت الألفاظ التى تبدو فارغة عن أىّ شحنة شعرية، دلالاتها المعجمية ليلمس المخاطب ظهورا متمايزا للألفاظ فى صياغة الكلام.

حينما يشتدّ الغلو فى ذكر أوصاف الأموات وتعظيم المصاب بهم، يثير الأحقاد ويشحّذ العزائم، يهيج المخاطبين للأخذ بالثأر. وفى النهاية يبلغ هذا الشعور بالشاعر إلى أن يسلك سبيلا آخر وهو أن يتمنّى الموت حتى لا يشاهد عدوان السفيه واللئيم على ذى المجد والعظمة:

كما نلمس فى البيتين السابقين اللذين توافرت الصور فى تشابيهها الحسيّة وما يختلف إليها من استعارات وكنايات، فى حين واكبت لغة الشاعرمع الطبع بريئة من التكلّف؛ بحيث أخذت قوة الشعور الفنية وحدها تجرّ الشاعر إلى اختيار ألفاظه وإخراجها من معدن واحد، وإجادة تنزيهها وتأليفها؛ فتأتى محكمة التركيب، متماسكة الأطراف، تعبر بتموجاتها الحزينة وأجراسها الرنّانة أصدق تعبير عن الحالة التى أشعلت وجوده.

إلى جانب أصوات الناحبين هناک نغمة أخرى عزفت على أوتار قلب الشاعر بشعر مأساوى حزين. قدأحسّ الشاعر بالحزن الذى يجتاح وجوده والحرقة التى تكوى قلبه؛ فيستسلم للدموع:

نَوَائِبُ دَهرٍ لَيتَنى مِتُّ قَبلَهَا وَلَم أَرَ عُدوانَ السَّفِيهِ عَلَى الحِبرِ

(نفسه)

يكتسب سكب الدموع دوره الزاهى من خلال القدرة الموحية المتميزة وترسّخ صورته فى النفس وهى تحمل القيم الأصيلة التى تمنحها دلالة التعبير وقوة الإيحاء. إنّ هذا اللون من الرثاء -وهو كثير فى هذه الحقبة- يثير فى النفس القوّة والعزيمة، والاستماتة من أجل الجذور الإصيلة التى تعلى الأمّة وتعمّق معانيها فى نفوس أبنائها.

وفى بحبوحة الألم والحسرة، نجد الشاعر غارقا فى لجّة الغلوّ والمبالغة التى ترسم أمام الناظرعمق الفاجعة حيث تقيم الحجج للتأثير على العامة:

مَحَابِرَ تَبكِى بَعدَهُم بِسَوَادِها وبَعضُ قُلُوبِ الناس أَحلَکُ مِن حِبرِ

وَفَائِضُ دَمعِي فِي مُصِيبَةِ وَاسِطٍ　　يَزِيدُ عَلَى مَدِّ البُحَيرَةِ والجُزرِ

(نفسه)

تظهر هذه الطريقة واضحة في شعر سعدي فيحمل إلينا صورا جلية عن جريان دموعه ممايترك من أسلوبه طابعا متميزا يُعرف به؛ فيستوحيه ليخلقه خلقا عبقريا فيه شيء من الحقيقة وفيه أشياء من الخيال المبدع كقوله:

حَبَستُ بِجَفنَيَّ المَدامِعَ لاتَجرِي　　فَلَمّا طَغَى المَاءُ استَطَالَ عَلَى السِّكرِ

(نفسه)

فالشاعر قرّر إحساسا إنسانيا عامّا من تجاربه الفردية ليعكس عواطفه وينقلها لمتلقّيه ومتذوقيه في عصره، فهذه الدوافع الذاتية قدأثّرت في الشاعر وأدّى إلى حالة لا يمكنه إخفاء خوفه وحزنه؛ فيطغى العبرات على وجهه كاشفة عن آماله وأحزانه فتحوّل إلى صور حيّة ناطقة؛ إذ تلعب إلى جانب دوره تعبيرا عن الحزن، فمزجت بروح الدعوة إلى المقاومة.

مما يميز سعدي عن الكوفي من حيث الأساليب البيانية حالة من انزياح عن الكلام العادي، نظرا لتعدد المعاني ودلالاتها؛حيث صوره الشعرية أسمى منها بالنسبة إلى الكوفي. بينما ينزع إلى الإبهام والغموض والإعراض عن التصريح؛ وذلك باستخدام المفردات والتراكيب التي تشعّ بإيحاءات رمزية يلجأ إليها الشاعر للإفصاح عن غضبه إزاء ما أصابه من المأساة المبرّحة.

الفخر

الفخر بالنفس والاعتزاز بمجد القوم هو أول محاولة يبذلها الشاعر جراء اهتمامه بالفن الكلامي؛ حيث يمكنه الحصول على أهدافه المأمولة. فـ«لحسن الشعر وقبول الفهم إياه علة أخرى وهي موافقته للحال التي يعد معناه لها؛ كالمدح في حال المفاخرة... وكالتحريض على القتال عند التقاء الأقران وطلب المغالبة.» (العلوي، ١٩٨٢: ٢٢)

وكان هذا الفخر نوعين: أحدهما فردي، حيث يشيد الشاعر بنفسه وفضائله، والآخر كان فخرًا جماعيًا أشاد الشاعر فيه بقومه وقبيلته، وكانت الفضائل التي مدح بها الشاعر هي نفسها التي افتخر بها من شجاعة وكرم ونسب رفيع. على أن شعر الفخر في هذا

العصــر قد تحول ـ مع حركــة النضال ضدّ المغول يفخر بالانتصــارات معبّرًا عن مدى الإحســاس العميق بالثقة والتحدى للأحداث، ولقد اختفى الفخر القبلى، ليصبح فخرا بالفضائل الكبرى كما فى شعر هذين الشاعرين.

يمتاز الشــاعران بذلك الشره العقلى يجعلهما راغبا فى أن يفكّرا كلّ فكر، وأن يحسّا كلّ إحســاس بحيث يدفعهما الالتزام والتعهد أحيانا إلى المغالاة فى أســاليبهما البيانية والبديعية.

قدظهــر فى خضم هذه الأمــواج الحزينة لحن فاخم يجعلهــا موضع الاعتزاز ومجال الفخر إلى درجة تعطى للمخاطب جلال الســمو وشــرف الخلود. من أجل ذلك يرسم الكوفى بريشــته تماثيل تضيف طابــع التقديس على الأمة الإســلامية إجلالا لمكانتها، وترسيخا لأصولها التى يراد لها أن تثبت نموذجا من نماذج الحياة:

قَالــت غَــدَوا لَمّــا تَبَــدَّدَ شَملُهُم   وَتَبَدَّلُــوا مِــن عِزِّهِــم بِهَــوَانِ
كَدَم الفِصَادِ يُــرَاقُ أَرذَلَ مَوضِعٍ   أَبَــداً وَيَخــرُجُ عَــن أَعَــزِّ مَكَانِ

(الكتبى، لاتا: ٢/٢٣٤)

يصوّر أثناء المشاهد المؤلمة من استبدال الهوان من العزّ تمثيلا رائعا عن إصالة العزة للأمة الإســلامية بحيــث يجد المخاطب فيه أمجادا تأريخية توثب مشــاعره، ويدخل إلى نفسه حالة من حالات المفاخر، ولونا من ألوان المحامد. يبحث الشاعر عن معالى مثالية لأبناء شعبه؛ وبما أنّها رمز لهوية الشاعر، فإنّ الالتزام عليها بكافة المستويات يعتبر من أعلى مصاديق المثابرة والصبر للشاعر:

أَفنَتهُــم غِــيَرُ الحَــوادثِ مِثلَما   أَفنَــت قَدِيمــاً صَاحِــبَ الإِيوانِ

(نفسه)

فمن هذا المنطلق هذه العبارات مرآة لبطولات الأقوام كلها فى غابر مجدهم وحاضر نضالهم؛ فإنّه – غير مباشر– يعتزّ بأقوام كانوا جلساء المجد والعظمة والعلى؛ ولكن من ورث هؤلاء، أضاعوا ذلك المجد، واستبدلوه بالخزى والعار.

أما الجانب الفخرى فى شعر سعدى فتحوّل إلى انعكاس أمجاد تأريخية حيث قد وجد فى إحيائها إحياء لتأريخ المسلمين واستحضارا لمجدهم فى العصور الزاهية:

وَصَـانَ بِـلاد المُسـلِمينَ صِيَانَةً   بِدَولَـةِ سُـلطَانِ البِـلادِ أَبِي بَكرِ

(سعدة، ١٣٨٥: ٨٠١)

يذكر الشـاعر أبابكر بن زنكـی١- أحد أبطال المقاومة- حيّـا واعيا في ظلّ الجو الشـعری الذی يتيح له مجـالا يتحدّى خلاله الأبطال الآخرين كيوسـف (ع) في مصر، وكسرى أنوشيروان:

مَليـكٌ غَـدا فِي كُلِّ بَلـدَةٍ إسمُهُ   عَزيزاً وَمَحبُوبا كَيُوسُـف فِي مِصرِ
لَقَـد سَـعِدَ الدُّنيا بِهِ دَامَ سَـعدُهُ   وأَيَّـدَهُ المَولَـی بِأَلوِيَـةِ النَّصـرِ
وَلَو كَانَ كِسـرَى فی زَمَانِ حَياتِهِ   لَقَـالَ إلهی اشـدُد بِدَولَتِه أَزری

(نفسه)

يعدّد الشـاعر وجوه شـجاعته وبلائه واقتـداره حتى يجد فيها مظهـرا من مظاهر الاستثارة التی تعكس للمتلقی حالة من حالات الاعتزاز، ويثير فی نفسه أسباب الجهاد؛ دفاعا عن الأصول والقيم الإنسـانية والإسلامية. فإنّه – بشكل عام- أدب التطلّع إلى الحرّية والكرامة الإنسانية، والعدالة العالية.

يرى الشـاعر أنّ أحوج ما تكون النفس إليه عندما تبرح به المحن وتضيق به الحياة فتنلجأ إلى الأمجاد الغابرة تبغی فيها الحماية وتتمنّى في رحابه الاستقرار؛ إذ ترنو النفس البشرية تلقائيا إلى قوّة عليا، كلما مسّها الضرّ، وهدّدتها الحوادث.

و إذا كان الكوفی يكتفی بالتعبير المباشر عن المجد الذی قد يعكس خوفا ذاتيا لديه من نتيجة اجتياز التعابير إلى صور بسـيطة تقتضی الإدانة، فإنّه يخفيه فی أعقاب صور فنية رائعة بتوالی الوقفات الشعرية بعيدا عن الخطابية والمباشرة فتنوعت مواقفه النفسية فی سرد التفاصيل وجعلته يبتكر الصور الملآئمة لمضامينه المتكررة.

الاستعلاء

فكلّ من يتطلّب العلوّ والرفعة يترفّع عمّا يقرّبه من العزّة إلى الذلة والهوان ويجعلهما

١. هو السلطان السلغوری المعروف وممدوح «سعدی» الذی دافع عن منطقة فارس من هجوم المغول. (رهبر، ١٣٤٨ش: ١٤)

سلاحا قاطعا لحصوله على حقوقه المسلوبة؛ لأن «كمال كل نوع إنّما هو بحصول صفاته الخاصة به وصدود آثاره المقصودة منه وبحسب زيادة ذلک ونقصانه يفضّل بعض أفراده بعضا.» (الآلوسى، لاتا: ١٨/١) فيعدّ الاستعلاء حاجة نفسية للشاعر عندما لم يعد فى وسعه أن يتحمّل هوان الذلّ لهذا الأمر يحاول أن يتناسى ما يتلقّى من الإهانات والمذلّات.

يستطيع الشاعر بهذه الميزة الموحّدة؛ أشعارا، أقوالا، أمثالا، حكما، وأقاصيص، أن تجعل النفوس قادرة على مواجهة ما تعرّض لها من أخطار تهدّد كيانها، وقيمها، وتاريخها؛ بل تُعهّدها لتوفير الحماية القومية والسياسية بعد استقرار روحية العزّة فى نفس الشاعرين فى هذا السياق الشعرى، فمن الطبيعى أن تشرق معانيها انبعاثا لتناسب حسّا يحثّ المجاهدين والمؤمنين لتوثيق دعائم العزّة والاستعلاء مرّة أخرى.

لايرى الكوفى عظمة ومجدا إلّا حصل الأبطال المشهورون عليهما. ما إن سنحت له فرصة الاستحضار الوجدانى الصادق؛ حتى يضفى على النفوس الغنى والعلوّ بما تملأ عينيه من عظمة الأبطال وعلوّ همّتهم:

إنسانُ عَينِي مُذ تَناءَت دَارُكُم — مَا رَاقَهُ نَظَرٌ إلَى إنسانِ

(الكتبى، لاتا: ٢٣٤/٢)

صرّح شاعرنا ببعض القيم السلوكية النبيلة التى تتلقّاها من خبراتها وتجاربها القيّمة وسلسلة ظروف الأجيال المتقلبة فى شتّى مناحى حياتها. فيميل لاستخدام الطاقات اللغوية –على الأغلب– والأفعال الدالة على الإرشاد والوعظ، والحضّ على القتال والجهاد، فمثلا، استخدم فعلى الماضى والمضارع مزدوجين للاستفادة من دلالاتها ومعانيها وإيحاءاتها وتفاعلاتها داخل السياق العام. ناهيک عن اعتماده على أسلوب الاستفهام؛ ربما زيادة فى ترسيم عواطفه المتأجّجة ومشاعره الدينية الصادقة، وتصوير أفكاره ونزعته الاسلامية وإلحاحه على تثبيتها فى أذهان النفس البشرية:

أينَ الَّذينَ عَهِدتُهُم ولِعزِّهِم — ذُلّا تَخُرُّمَقاعِدُ التيجانِ
كَانُوا نُجُومَ مَنِ اقتدى فَعَلَيهُمُ — يَبكِي الهُدَى وشَعائر الإيمانِ

(نفسه)

فهذه السطور تحكى عن أسباب الضعف التى كان يرزح الشعب تحت عبئها، وملامح القوّة التى يتطلّع إليها الآملون. وطنية الشـاعر أيقظت الشـاعر، فأحسّ فى أعماقه أنّه مسؤول عن تبصير شعبه بمطالع الحياة الرفيعة والكريمة، وأشعلت القوة الكامنة فى نفوس النـاس؛ وهى الثقة بالنفس للحصول على مجدهم المسـلوب. هذا مما يدل على اعتداد المسـلمين بالجهاد واتّخاذهم من شعر الحماسة والاستعلاء، مادة لإثراء القرائح الشعرية من جهة، وإلهاب مشاعر الجهاد من جهة أخرى.

فتح سعدى صفحة متميزة فى تبيين حقيقة الاستعلاء لما أرسل إلى المخاطب من أدلة وبراهين، فأصبح صوته الشـعرى اسـتجابة لاإرادية لما يتعرّض له الإنسـان من هوان وضعف:

نَسـيمُ صَبا بَغـدادَ بعـدَ خَرَابِهَا		تَمَنَّيُـت لَو كَانَت تَمُـرُّ عَلَى قَبرِى
لأنَّ هَلاکَ النَّفسِ عِندَ أُولى النُّهَى		أَحَبُّ لَهُ مِن عَيشٍ مُنقَبِضِ الصَّدرِ

(سعدى، ١٣٨٥ش: ٧٩٨)

المتأمّـل فى البيتين يجدها مفعمة بروحية الاسـتعلاء التى جاءت متحلّية بأسـلوب رشيق، وألفاظ مسـتصاغة عذبة فى النطق. يؤثر الشاعر الموت على الحياة الدنيئة التى تضيّق العيش وتنغّصه؛ فهو برؤيته هذه يمنح الإنسـان، الخلـود والبقاء والذكر الحميد؛ لأنهـا تتمحور على خطوط عريضة واسـعة تدلّ على مدى إحساسـه بضرورة التقوية لروح الاستعلاء وفى عباراته دلالات موحية بشعوره النفسى القوى الذى امتدّ تأثيرها إلى الأبيات كلّها.

استنهاض الهمم

«وليسـت تخلو الأشـعار من أن يقتصّ فيها أشـياء هى قائمة فى النفوس والعقول، فيحسـن العبارة عنها، وإظهار ما يكمن فى الضمائر منها، فيستريح السامع لما يرد عليه ممّـا عرفه طبعه وقبله فهمه، فيُثار بذلک ما كان دفينا، ويبرز ما كان مكنونا.» (العلوى، ١٩٨٢م: ١٢٥)

إنّ المتأمل فيما تركه شعراء الجهاد فى إبان الغزو المغولى يدرک عمق الوعى الدينى

والفكرى عندهم، كما يلمس شدة إحساسهم بمسؤلياتهم، ونهوضهم بالأعباء التى يفرضها عليهم موقعهم من أمّتهم. وقد اتّخذ ذلك الوعى مظاهر عدّة لعلّ أبرزها تحريك الهمم وترغيبها قد استطاع الشعر فى هذه المرحلة أن يعبّر عن آمال الشعب؛ فلم ينس الشعراء أن يلهّبوا العزائم لدواعى الوطن ورسوخ العقيدة فى الأذهان.

تبعث العاطفة عند الشاعرين هزّة شعورية خاصة تصبّ حممها على المتجاوزين حيث تنبع من وجدانهما المتوثّب، وإحساسهما المتوقّد، وعاطفتهما الثائرة. من جرّاء ذلك يريان أنّ للشعر هدفا اجتماعيا يسمو به عن المنافع الشخصية ليصير دافعا للتطوّر والتحوّل نحو الرُّقى والتعالى لدى الشعب.

كان لهذه الرسالة من شعر الكوفى، أثرها البارز فى نفس القارئ حتى إنه نادى باستيقاظ الأمل واستنهاضه. ويبدو مما أنشد أن دواعيه التى تشعّ منه وتسرى فى جمله وعباراته مما يدلّ على أنه ينبعث عن انفعال عميق، وغيرة بالغة، وإيمان مستحكم. فلا غرو أن يرى الشاعر فى قصيدته -التى تتمنّى فيها جمع الشمل مرّة أخرى- ثقة بنصر الله تعالى، وإعلاء لرايته كلّ الزمان:

أَتَرَى تَعُودُ الدَّارُ تَجمَعُنا كَما ... كُنّا بِكُلِّ مَسَرَّةٍ وتَهَانِي
إِذ نَحنُ نَغتَنِمُ الزَّمَانَ وَنَجتَنِي ... بِيَدِ الأَمَانِ قُطُوفَ كُلِّ أَمَانِي

(الكتبى، لاتا: ٢/٢٣٤)

يصرخ الشاعر فى وجه من يعمل على المحافظة على ذاته أمام سطوة الحياة وسلطتها وتبعاتها وتداعياتها، وهذا بعد أن وجد صروف الدهر تلزمهم بالتحريك والتشجيع بحيث يمكنهم من استرداد الأرض مع ما يرافقهم من رعب وفزع، وأحداث دامية:

وَالدَّهرُ تَخدِمُنا جَمِيعُ صُرُوفِهُ ... وَالوَقتُ تُعدِينا عَلَى العُدوَانِ
وَ العَيشُ غَضٌّ والدُّنُوُّ مُمَزِّقٌ ... بِيَدِ الوِصَالِ مَلابِسَ الهِجرَان

(نفسه)

فقد وفّق الشاعر فى استنهاض وجدان المسلمين ليتكاتفوا إزاء هذا الخطر حتى يسيطروا عليه تنبيها إلى آثار المقاومة فى حياتهم. فيستثير الحفيظة ضد العدو الذى يغتال الأمل فى نفوس الآملين؛ إذ لايمكن النصر على الأعداء واسترجاع ما سلب من

الحقــوق وعودتها إلى نصابها الا برصّ الصفــوف ووحدة القرار والعدول عن الخذلان والنأی عمّا يؤدّی إلى الفشل والنكوص.

يرسم سعدی أيضا لوحة الأمل والرجاء من خلال تحريک النفوس وتحريض الهمم؛ فيعّــبر عن روح الأمل من خلال الضمائر الحية والأســاليب الواعية التی تعطی الأدب مهمّته، فيتمنّى أن تعود الومضات المشرقة للحكومة السابقة التی ألوانها تطرز الصفحات الخالــدة، كأنّه يقف أمام نفس بشــرية لاهية تبعث وتلعب فيريــد أن يخرج الناس من ظلمات النفوس إلى أنوار معرفة القدّوس:

وَ هَب أنّ دارَالمُلکِ تَرجِعُ عَامِراً ويُغسَــلُ وَجهُ العَالَمِــين مِن عُفرِ

(سعدی، ١٣٨٥ش: ٧٩٩)

فيسمع المخاطب من طنين العبارتين صوت الكائن الحیّ عندما يستخدم كل طاقاته بكلّ ما يملک من قوة فكرية، نفســية، وبدنية؛ أی بكامل حيويتها. لهذا يحاول الشــاعر المتمتّع بصدق الانتماء للأمة أن يكشف شعوره فی هذا المجال بشكل يمنح المتلقّی الأدلة المقنعة على إثبات حقيقة هذا الشعور.

وفی هذا السياق حرص الشاعران على وصف هذا الغزو، حرب الإيمان ضد الكفر؛ وحــرب الحقّ ضد الباطل، وهبّــا لتبصير الأمّة بهذه المعانی؛ وشــحنها بتلک المفاهيم، فاســتغلّا الرموز ذات القوّة الهائلة على تحريک المتقاعســين ودفعهم للتضحية فی سبيل الوطــن. ومــن ملامح هذه الرموز، جمع الشــمل وعودة الوصل، وقطــوف الأمانی عند الكوفی؛ عودة العمران، وغســل الوجه عند "سعدی".خلاف الطريق الذی طرقه الكوفی حين اكتفى بالاســتفهام اتّجه سعدی بتعبيره الإنشائی إلى التعامل مع الحادثة والمصابين كرمز لنهضة آتية مأمولة. فيتابع فی ذكری عاقبة القتلى والشهداء:

فَــلا تَحسَــبَّنَ اللهَ مُخلِــفَ وَعِــدِهِ بِــأَنَّ لَهُــم دَارَ الكرامَةِ والبَشــرِ

(نفسه)

ويتّخذ خطابية لغته وســيلة لتأكيد مضامينه بلمســة فنية خاصة، حيث تسيطر على المخاطب فتنفعل فيه الأعاجيب؛ وإن يقلّل من قيمة شعره.

النتيجة

بعد دراسة هذا الموضوع حصلت النتائج التالية:

١. مع أنّ كلا الشـاعرين قد عاشـا فى القرن السـابع لم تنقل كتب التأريخ أيّة صلة بينهما، فدراستنا هذه تقوم على طريقة المدرسة الأمريكية التى لا تشترط وجود التأثير والتأثّر شـرطا للمقارنة. هذه المدرسة تفسح المجال للدارس لئلا يخرج عن إطار تقييم لجوهر النتاج الأدبى بهذه الذريعة.

٢. ممـا يلاحظ الـدارس لهذين النصين هو سـعة اطلاع الشـاعرين، وتمكّنهما من حوادث المعركة، باعتبار أنهما يحظيان بموروث أصيل وعريق.

٣. يسـود الحزن والأسى، عاطفة الشـاعرين، وهو الميزة الغالبة فى قصيدتيهما؛ لأنّ التفجّع صفة ملازمة لشعر الرثاء فيتفوّق أدبهما الصادق على أدبهما الانتهازى استلهاما من جريان الدموع من الدم، وخروج الآهات من القلب.

٤. إنّ الناظـر فى حياتهمـا لا يلبث أن تعود به الذاكرة إلى تشـابه الظروف وذلك لما بين الشـاعرين من ظـروف متقاربة، تتجلّى بمعاصرتهما من جهة؛ وما نزل بسـاحة الشـاعرين من شـظف العيش وضيقه؛ فتكاد أن تكون الموضوعات متماثلة. وزد على ذلك أنّ هذه المضامين؛ وحتّى الأسـاليب المشـتركة من جهـة؛ ومعاصرتهما من جهة أخرى، لاتعنى كلّها بأنّهما قد اقتبسها بعضهما من البعض؛ بل من الممكن أن يعتبر بعضها من باب التوارد الذهنى.

٥. لاحظنا فى دراستنا لموضوعات القصيدتين باختصار، أنّ شعر الشاعرين قد واكب حـوادث حملة المغول وتحـدّث عنها وموضوعاتها المختلفة، وإنمـا نلمس تأثيرها يبقى فاعلا بمقدار ما تؤدّيه مـن جمالية التركيب، وصدق الإيحاء، وحالة التوازن المطلوبة فى تصوير الأحداث.

٦. نجح الشـاعران أن يجعلا الصورة فى إطار هذا الأداء متكاملا من حيث امتلاك العناصـر الدافقة والموجهة والمعبّرة فى الأسـلوب والصياغـة والبناء مع أنهما فى بعض المواقف سـلكا طريقا مغايرا نراهما تعبران عـن الحالة التى يجدانها ويكتبان فى ظلّها

صفحات العزّ والفخر والمآثر. هذا العطاء الشعرى الزاخر الذى قد أثرى كتب الحماسة بقلم هذين الشاعرين يؤكد الإيمان الذى ساور نفوس ذوى الغيرة على حفظ هذا الفن الشعرى ليظلّ عطاء متدفّقا يملأ الحياة بما ينبغى أن تملأ ويغنى النفوس بما يجدر أن تملأ. ويضفى على الحياة طابع التضحية الفريدة التى قدمت ليبقى صوتها معبرا عن حس يطوى ضلوع المجاهدين والمؤمنين لإنقاذ البشرية من طواغيت الزمان وإسقاط دعائم الظلم وإمحاء رمز العبودية.

٧. يلمس القارئ خلال الأبيات لـ"سعدى" أبرز سماته الشعرية وهى التكرار الذى يتسم بأسلوب فنى تمنحه قوة وقدرة على التأثير.

٨. يعمد "سعدى" من حيث المضمون إلى التأثير فى المخاطب عن طريق التصوير كثيرا، فأثّر فيه بخياله الرائع وتصاويره الخلابة. الغموض فى شعر "سعدى" يحصل باللجوء إلى المحسنات اللفظية والبديعية المعهودة. وهذا الغموض الذى نجده فى شعره لايمس شعر الكوفى؛ لأن صياغة الجمل والعبارات عند الكوفى ذاتية وطبيعية وليست متكلّفة واصطناعية؛ فتناول الموضوع تناولا أقرب إلى المباشرة؛ غير أنّ أسلوبهما اتّسم بالمباشرة والتقريرية والاستمداد من الواقع المتمثّل فى مواجهة الغزو، وظهر صدق العاطفة وحرارة الانفعال فى عنايتهما بالصورة الشعرية لنقل التجارب الشعورية عناية ذاتية، والاعتماد على الدين اعتمادا أحدث تأثيرا بارزا فى نفوس المسلمين.

المصادر والمراجع

القرآن الكريم.

الآلوسى، محمود. (لاتا). بلوغ الأرب فى معرفة أحوال العرب. شرح محمد بهجة الأثرى. ط ٢. لامک: لانا.

ابن أبى الكرم، أبوالحسن. (١٩٦٦م). الكامل فى التأريخ. بيروت. لامک: لانا.

ابن قتيبة الدينورى. (١٩٨٧م). الشعر والشعراء. شرح حسن تميم وعبد المنعم العريان. ط ٣. بيروت: دار إحياء العلوم.

ابن الفوطى، عبدالرزاق. (١٣٥١). الحوادث الجامعة. تحقيق دكتر مصطفى جواد. بغداد: مطبعة الفرات.

بردى، يوسف بن تغرى. (١٩٩٢). النجوم الزاهرة فى ملوك مصر والقاهرة. لبنان: دار الكتب

العلمية.
بـراون، ادوارد. (١٣٦٦ش). تاريـخ ادبيات ايران. ترجمة على باشـا صـالح. ط ٣. طهران: مرواريد.
بروكلمان،كارل. (١٩٦٨م). تاريخ الشـعوب الإسلامية. ترجمة أمين الفارس والمنير البعلبكى. ط ٥. بيروت: دار العلم للملايين.
تيغم، فان. (لاتا). الأدب المقارن. ترجمة سامى مصباح الحسامى. بيروت: المكتبة العصرية.
الجاحظ، أبوعثمان.(١٩٨٤م). البيان والتبيين. تحقيق عبدالسـلام محمد هارون. ط ٤. بيروت: لانا.
الجبورى، يحيى. (١٩٨٢م). الشعر الجاهلى خصائصه وفنونه. ط ٣. بيروت: مؤسسة الرسالة.
الخطيب، حسام. (١٩٩٩م). آفاق الأدب المقارن. ط:٢. دمشق: دار الفكر.
الخفاجى، عبد المنعم وشـرف عبد العزيز. (١٩٨٧م). النغم الشعرى عند العرب. الرياض: دار المريخ للنشر.
سـكينر، ب.ف. (١٩٩٨م). تكنولوجيا السلوك الإنسـانى. ترجمة عبدالقادر يوسف. الكويت: عالم المعرفة.
سـعدى، مصلح بن عبدالله. (١٣٨٥ش). كليات اشـعار سعدى. تحقيق: محمد على فروغى. ط ٣. طهران: زوار.
السمرقندى، دولتشاه. (١٣١٨ ق). تذكرة الشعراء. تصحيح إدوارد براون. كمبريج.
السيوطى، عبدالرحمن. (١٤٢٤ق). تأريخ الخلفاء. ط ١. بيروت: دار ابن حزم
دامادى، محمد. (١٩٩٧م). سـعدى شـاعر جامع. ط ٥. طهران: سـازمان چاپ وانتشارات وزارت فرهنگ وارشاد اسلامى.
ذاكرى، حامد وعبدالحميد احمدى. (١٣٩١ش). «الصورة الموسيقية فى أشعار سعدى العربية». فصلية إضاءات نقدية فى الأدبين العربى والفارسـى. السنة الثانية. العدد السابع. صص ١٢٧-١١٤.
الشايب، أحمد. (لاتا). الأسلوب. مصر: مطبعة السعادة.
الصياد، فؤاد عبد المعطى. (١٩٧٤م). المغول فى التأريخ. بيروت: دار النهضة العربية.
الدينورى، ابن قتيبه. (١٩٨٥م). الشـعر والشـعراء. تحقيق مفيد قميحـة ونعيم زرزور. ط ٢. بيروت: دار الكتب العلمية.
ريبكا، يان وآخرون. (١٣٨١ش). تاريخ ادبيات ايران از دوران باسـتان تا قاجاريه. ترجمة: عيسى شهابى. ط ٢. طهران: شركت انتشارات علمى وفرهنگى.
رهبر، خطيب. (١٣٤٨ق). جلستان. مطبعة صفى شاه. طهران: لانا.

عبد المتعال، النعمان. (١٩٦٥م). شـعر الفتوح الإسلامية فی صدر الإسلام. القاهرة: نشر الدار القومية.
عزّالدين، عادل. (١٩٨٥م). علم النفس الإجتماعی. مصر: مكتبة آنجلو المصرية.
غروسية، رينيه. (١٩٨٢م). چنكيزخان قاهر العالم. دمشق: دارحسان.
الكتبي، محمدبن الشـاكر. (لاتا). فوات الوفيات والذيل عليها. تحقيق احسان عباس. بيروت: دار صادر.
الكوفی، شمس الدين. (٢٠٠٦م). ديوان شمس الدين الكوفی. تحقيق د. ناظم رشـيد شـيخو. ط ١. عمان الأردن: دار الضيا.
علوش، احمد جواد. (١٩٥٩م). صفی الدين الحلی. بغداد: مطبعة المعارف.
العلـوی، ابن طباطبا. (١٩٨٢م). عيار الشـعر. تحقيق عباس عبدالسـاتر. ط ١. بيروت: دار الكتب العلمية.
القيروانی، ابن الرشـيق. العمدة. (٢٠٠١م). تحقيق عبدالحميد هنداوی. ط ١. بيروت: المكتبة العصرية.
القرطاجنی، أبوالحسن. (لاتا). منهاج البلغاء وسراج الأدباء. تحقيق محمد الحبيب ابن الخوجة. بيروت: دار الغرب الإسلامی.
قطب، خليل. (١٩٩٦م). سيكولوجية العدوان. القاهرة: مكتبة الشباب.
مؤيد شيرازی. جعفر. (١٣٦٢ش). شناختی تازه از سعدی. طهران: مطبعة نويد.
الهرفی، محمد علی. (١٩٧٩م). شعر الجهاد فی الحروب الصليبية. المملكة العربية السعودية: دار المعالم الثقافية.
هيكل، محمد حسين. (١٩٧٨م). ثورة الأدب. القاهرة: دار المعارف.

إضاءات نقدية (فصلية محكّمة)
السنة السادسة ـ العدد الرابع والعشرون ـ شتاء ١٣٩٥ش/كانون الأول ٢٠١٦م
ص ١٦٧ ـ ١٥٣

إطلالة فينومنولوجية على القصة القصيرة جدا في نماذج من قصص مرزبان نامه

فريبا نامداري*
شهين اوجاق عليزاده**

الملخص

التقليلية (Minimalism) أو التبسيطية أو الحد الأدنى عبارة عن حركة فنية تسعى إلى إبداع عمل فني عبر الاستعانة بالحد الأدنى من العناصر. ولكون هذه المدرسة تحذف جميع العناصر الإضافية لبلوغ الحد الأقصى من الإيجاز، فإن تحديدها قد يواجه بعض الخلل من حيث الجوهر. ومن جهة أخرى فإن علم الظواهر (Phenomenology) أو الظاهراتية أو الفينومينولوجيا عبارة عن منهج للمعرفة العلمية ظهر في أوائل القرن العشرين. ويسعى هذا المنهج لمعرفة جميع الظواهر المادية أو غير المادية وتحليلها وتفسيرها بطريقة تعامل الذهن مع طبيعة هذه الظواهر. ستحاول هذه المقالة تفسير بعض الأمثلة من القصص القصيرة جداً من كتاب مرزبان نامه من تأليف سعد الدين وراويني، والذي يتسم بسمات من نوع القصص القصيرة جداً، لتسليط الضوء على بنية هذه القصص بناءً على المنهج الفينومنولوجي. تشير النتائج إلى أن مراجعة الكثير من الأعمال الكلاسيكية في الأدب الفارسي، من شأنها أن تقترن باستنتاجات جديدة ومتنوعة. سيعتمد هذا البحث الدراسة المكتبية ويتأسس على تحليل المحتوى.

الكلمات الدليلية: التقليلية، القصة، فينومنولوجية (الظاهراتية)، مرزبان نامه.

*. طالبة في مرحلة الدكتوراه بجامعة آزاد الإسلامية في رودهن، إيران
namdari_fariba@yahoo.com
**. أستاذة مساعدة بجامعة آزاد الإسلامية في رودهن، إيران (الكاتبة المسؤولة)
salizade209@gmail.com

تاريخ الوصول: ١٣٩٥/٤/٢٠ش
تاريخ القبول: ١٣٩٥/١١/١٨ش

المقدمة

لقد تسببت الحربان العالميتان الأولى والثانية بصدمة كبيرة للبشرية ولمنجزات البشرية، بما في ذلك النمو الجامح للصناعة والإحباط العاطفي، وهي من النتائج السلبية التي ألقت بظلها على الفن. «تجسدت هذه الفوضى في الأدب على شكل مدرسة تخريبية عابرة سميت بالدادائية.» (سيدحسيني، ١٩٩٧م: ٧٥٢) كما تجسدت الآثار الأخرى في التأثر بالمجتمع الآلي وضغوطات الحياة وضيق الوقت، والتي تعتبر من العوامل التي أدت لظهور التقليلية.

وتميز هذا الحدث الفني بنمو سريع وشامل نظراً للحاجات الخارجية التي أدت إلى وقوعه. ومن الواضح أن هذين الأمرين أديا إلى التخريب البنيوي والجوهري في معظم الظواهر الفنية؛ لأن عدم معرفة بنية الفكرة أو مدرستها، يؤدي إلى انحرافات خطيرة وتطرف ناجم عن المعرفة السطحية، ولذلك فإن العثور على منهج فعال لهيكلة النتائج يرتبط بعلاقة مباشرة ببقاء ظاهرة ما. ويمكن للظاهراتية أن تكون حلاً مناسباً وأداة دقيقة لهذه المعرفة، لأنها تتجاهل العناصر الإضافية والعرضيات غير الضرورية للظواهر وتشير مباشرة إلى جوهرها، وبما أن التقليلية تشمل الحد الأدنى من أسس القصة، فالسؤال الذي يطرح نفسه هو: هل يمكن تقويم هذا الحد الأدنى بمعيار ظاهراتي؟

سنقوم في هذه المقالة بتقديم لمحة عن التقليلية محاولين النظر إلى جوهر التقليلية الأدبية "القصة" نظرة ظاهراتية، لنرسم لها حدوداً جوهرية دقيقة. مثل هذه النظرة يمكن أن يؤدي إلى التمهيد بشكل مناسب لدراسات هيكلية. ومن الواضح أنه وبالإضافة إلى عرض صورة واضحة لقصص الحد الأدنى، فسوف نشير إلى تأثير هذا النوع الأدبي في نطاق الأدب الإيراني الكلاسيكي، موضحين الدور الفني والقصصي للحكايات الإيرانية الفريدة. لقد قمنا بهذا التقويم عن طريق الدراسة التحليلية للقصص القصيرة جدا من كتاب مرزبان نامه، والذي يشبه كثيراً قصص المدرسة التقليلية من حيث الإيجاز والإبداع الفني والهيكل القصصي.

خلفية البحث

ألفت في السنوات الأخيرة بعض الأعمال حول التقليلية ودراسة قصصها في

الأعمال الكلاسيكية بما في ذلك: كتاب "بضع كلمات حول التقليلية" لجان بارت، وكتاب "ريختشناسی داستان‌های مینی مالیستی" لمحمد جواد جزيني، و"داستان مكاشفه" لفرحناز عليزاده، وغيرها، إضافة إلى مقالات مثل: «نام مینی مالیسم و ادب پارسی» لسيد أحمد بارسا، و«بررسی داستان‌های مینی مالیستی در دیوان کبیر» لرامين صادقي نجاد، وغيرها. وبمراجعة الموقعين الإلكترونيين المعتمدين (Irandoc) وموقع (Noormags) لم نعثر على أي بحث أو كتاب أو أطروحة حول النظرة الظاهراتية إلى القصص التقليلية (في أي من الأعمال الكلاسيكية باللغة الفارسية)، ولذلك فإن موضوع البحث سيكون عملاً بديعاً.

الأسس النظرية: تعريف المفردات والمصطلحات الرئيسية للبحث

١. الظاهراتية (الفينومينولوجيا)

عاش الفيلسوف الألماني إدموند هوسرل (Edmund Husserl) بين عامي ١٨٥٩م و١٩٣٨م. ونظراً لبراعته في الرياضيات والمنطق وعلم النفس، فقد قام بطرح وجهة نظر فلسفية باسم الظاهراتية أو الفينومينولوجيا (Phenomenology) ويتكون هذا المصطلح من مقطعين Phenomena وتعني الظاهرة، وLogy وتعني الدراسة العلمية لمجال ما، والظاهراتية عبارة عن وصف وفي لما يظهر لا أكثر ولا أقل (صاحبكار ووافقي، ٢٠١٣م: ٥٩)، وللوصول إلى هذا الوصف يستخدم مصطلح اباسم (Epoché) ويعني التعليق. يعبر هذا المصطلح عن لحظة نظرية تدخل فيها كافة الأحكام حول الوجود والكون والعالم الخارجي وبالتالي جميع الأفعال في العالم في حالة التعليق. (جمادي، ٢٠٠٦م: ٥٣) وبعد هذا التعليق، يمكن التطرق إلى جوهر الظاهرة دون أي ارتباط بالظواهر الأخرى، وهذه هي الحالة التي يمكن من خلالها النظر إلى الجوهر الأصلي للظاهرة. وبتعبير أبسط، يمكن النظر إلى كافة الظواهر التي يواجهها الذهن بشكل جوهري نقي سواء كانت عينية أم غير عينية. ولأجل الحصول على هذه النقاوة يجب أن نقوم بحذف كافة العناصر الإضافية والمظاهر والاستمرار بهذا العمل حتى يصبح حذف أي عنصر آخر مؤثراً في جوهر الظاهرة.

وهكذا فقد قام إدموند هوسرل بتأسيس مدرسة فلسفية جديدة باسم الظاهراتية

لتحليل الوعى وما يتعلق بالوعى. كان أحد معانى مصطلح الظاهراتية حتى يومنا هذا، يتجلى فى تحليل أى شــىء قابــل للتجربة دون أن يؤخذ بعين الاعتبار أن هذا شــىء قابل للتجربة أم لا. ويشــمل هذا الأمر التجربة المباشرة وليس فقط الأشياء المادية، بل الكثير من الشــؤون التجريدية ولا يقتصر على الأفكار والآلام والعواطف والذكريات، بل يشــمل الموسيقى والرياضيات والعديد من الأشياء الأخرى فى كافة الحالات التى تخضع للبحث، ويهمل جوهر الشــىء الذى يتعلق الوعى به ويبحث حول الشىء الذى يعرف بمحتوى الوعى والذى لا يشک فيه أحد.

يعتقد هوســرل أنه يمكن بلوغ مصدر المعرفة الإنسانية بتحديد كيفية ظهور العالم فى ذهنــه. يرى هوســرل فى الواقع أن هدف الظاهراتية ليس ســوى إثبــات أن العالم هو التجربة التى نخوضها. ولمزيد من الشرح حول هذا المفهوم، يجب أن نضيف أن الإنسان يعتمــد على الأفكار والعقائــد التى توصل إليها للحكم حول الأشــياء والمفاهيم التى يراها ويواجهها. ولهذا فإن الظواهر والأحداث التى تقع لمجموعة من البشــر، تتشكل فــى ذهن كل منهم بشــكل مختلف، أو بتعبير آخر، يكون هنــاک العديد من الإدراكات والاستنتاجات لحدث واحد أو ظاهرة واحدة. فعلى سبيل المثال، يمكن لمفهوم "الحرية" أن يتجسد فى ذهن أفراد مختلفين بشكل مختلف أو حتى بمعان متضادة. تسعى الظاهراتية لتجــاوز ظواهر المعانى والتطرق إلــى جوهرها وذاتها، وتــرى أن معرفة العالم العينى والظاهرى وفصله عن الظواهر الذهنية ليسا تعريفين مستقلين للعالم، بل تعاريف مختلفة لمفهوم واحد؛ لأن الفاعل الذى يقوم بفعل المعرفة والآخر المعروف ليســا منفصلين عن بعضهما البعض.

تسعى الظاهراتية لاكتشاف المواضيع دون أوليات ودون تسرع، واختبار المعلومات الناتجة بمســاعدة أى نوع من الشــک لتيســير الوصــول إلى جوهر الموضــوع، ويظهر الموضوع ذاته فى الظاهر ولا يعتبر مستقلاً عنه. ففى هذا المنهج، يعتبر الظاهر لامتناهياً.

ومن القضايا الهامة فى الظاهراتية قضية الفهم والإدراک. يتمثل الفهم فى الظاهراتية فــى البحث عن النية الكامنة فى الأشــياء والعالم، ويجرى تحديث هذا البحث بشــكل مســتمر. نلاحظ مــن خلال وجهة النظر هــذه أن الظاهراتية عبارة عــن تغيير التوجه

فــى نظرتنا إلى الحقائق التجريبية باتجــاه ميزة الخضوع لتجربة وقوع الحقائق. الوظيفة الرئيســية للظاهراتية هى فهم القوانين السائدة فى الوعى الإنسانى وتحديدها. (إرشاد، ٢٠٠١م: ٧٢-٦٩) وبما أن للعالم الخارجى التأثير الأكبر على معنويات الإنسان وردود فعله، فيمكننا أن نعتبر معظم المدارس مســتوحاة مباشــرة مــن الطبيعة، دون أن تكون هناك أية نية لتغييرها. ومن هذا المنطلق، تتســم مدارس الواقعية (Realism) والطبيعية (Naturalism) بهذه الســمات. ولا تقتصر هذه النزعة الطبيعية على الفن الكلاســيكى، بــل تحمل الحركات الحديثة مثل الواقعية الفائقة (Superrealism) والواقعية التصويرية (Photorealism) فى طياتها شيئا من هذا الاتجاه.

٢. التقليلية

ظهرت التقليلية منذ أواخر ســتينيات القرن العشــرين كمدرســة فى الفنون المرئية مثل الرســم، ثم اتسع نطاقها بعد فترة قصيرة لتشمل النحت حيث انضم إليه الكثير من الأنصــار. تركت الحركة التقليلية أكبر آثارها فــى الولايات المتحدة الأمريكية لتتحول بســرعة إلى ظاهرة فنية جديدة ورئيسية بأعمال ثلاثية الأبعاد. (سميث، ٢٠١٥م: ١٨٧) ومن أهم مؤسسيها يمكننا الإشارة إلى المعمارى والنحات الأمريكى البارز طونى سميث (Tony Smith).

تعرف التقليلية بشكل موسوعى على النحو التالى: نوع أو مبدأ أدبى أو دراماتيكى يقوم على تقليل المحتوى الأدبى بشــكل مفرط إلى الحد الأدنى من العناصر الضرورية ضمن إطار قصير مثل شعر الهايكو والكلام القصير والمسرحيات القصيرة أو المونولوج. هذا النوع الأدبى مستعار من النحت والموسيقى. (كادن، ٢٠٠١م: ٢٤٣) ويسعى لإبداع عمــل أدبى معتمداً على الحد الأدنى من العناصر والأدوات لدرجة يصبح معها إدراك المفهوم بحاجة إلى التأمل. يتســم هذا النوع الأدبى بعدم توقع المشاهد لوجود أى معنى داخــل العمل الفنى. (سميث، ٢٠١٥م: ١٨٩) وبتعبير آخر، التقليلية عبارة عن نوع أدبى يعتمد على الاختصار المفرط والإيجاز الكبير للمحتوى. ويستمر التقليليون فى الإيجاز والاختصار حتى تبقى العناصر الضرورية للعمل الفنى بأقل شــكل ممكن، ولذلك يعتبر

عـــرى المفردات وقلة الكلام من أبرز سمات أعمالهـــم. (جزيني، ١٩٩٩م: ٣٥) وتقتضى طبيعة الفن أن تقترن أعماله بانحراف معيارى عن الواقع، ويتجلى هذا الأمر فى العهود الجديدة للفن بشـــكل أبرز، لأنه كلما كان الإنسان يقترب من العصر الصناعى والحقيقة المـــرة، كان يرجح عالمه المتخيل الناجم عن تصوراته الشـــخصية أكثر ويلجأ إليه. وقد تمكن هذا الإيجاز من التمهيد أمام توسع المدرسة التقليلية من عدة جوانب:

أ- اقتضـــى الوقت القليل المتـــاح للأفراد فى العصر الحديـــث اختصار التعبير عن القضايا.

ب- مع تزايد انتشـــار وســـائل الإعلام مثل التلفزيون والتى تتميز بســـرعة النقل وســـهولة الوصول، فإن العثور على مخاطب للفن فى التنافس القائم مع وسائل الإعلام يحتاج إلى تحول عظيم.

ت- إن اســـتعانة المخاطب بذهنه فى إدراک المفهوم، من شـــأنه أن يجعله مكتشـــفاً للعمل الفنى أو مبدعاً له نوعاً ما.

ومن هذا المنطلق، ترســـخت التقليلية مع مرور الوقت فى ســـائر مجالات الفن مثل الموســـيقى والعمارة، وســـرت إلـــى الأدب بالتدريج وتألقت فى الشـــعر والقصة. وتنبع أهمية القصة من كونها تشـــكل الجزء الأكبر من الأعمال الأدبية العالمية، نظراً لنتائجها الإيجابية المتمثلة فى العبرة والاســـتفادة من تجارب الأمم والشعوب ومصيرها. وقدمت القصة التى تعتبر جزءاً لا يتجزأ من حياة الإنســـان، أنواعاً وأساليب مختلفة طوال عمر الأدب الفارســـى الذى يمتد لألف عام، وقد اســـتقطب كل من هذه الأساليب الكثير من المعجبين. وخلال مســـيرة هذا التحول، كانت القصص التقليليـــة المحطة الأخيرة لكتابة القصـــة فى الوقت الحاضر فـــى أرض ظاهرها صغير، هذه القصص التى قدمها الكتّاب الغربيون للعالم فى الســـتينات من القرن العشـــرين، لكنها تتمتـــع بالعراقة والأصالة فى الأدب الفارسى الراقى، حتى أنها تعود إلى القرن الرابع الهجرى.

وتشـــبه الأعمال الأدبية الفارسية القديمة القصص القصيرة الحديثة من حيث الهيكل إلى حد ملموس لا يدع مجالاً للتساؤل والإنكار أمام النقاد. ورغم ذلک كله، فإن هناک أشـــخاصا يحاولون الإساءة إلى القيم القصصية والســـمات الذاتية لها. إن وجهة النظر

القائلــة بأن موطن المفاهيم الحديثة هو قلب العــالم الحديث، لا تبدو صحيحة فى كافة الحالات، كما أن وجود جذور تقليلية فى الأعمال الفارســية القديمة والعظيمة، لا يمكن أن يكون محض صدفة.

٣. تعريف القصة والقصة القصيرة جداً

طالمــا تمتعت القصة بهيكل خــاص وعناصر مميزة تجعلها مختلفة عن ســائر الأنواع الأدبية، ومن هذه السمات يمكننا الإشارة إلى: التصميم، الشخصيات، الحوار، الصراع، المشاهد، الزمان والمكان، وجهة النظر وعنصر الفكر، وتخدم هذه العناصر جميعها الفكرة والرسالة الأصلية للقصة. على الرغم من ذلك، يصعب كثيراً تعريف القصة تعريفاً شاملاً وربما يكون من المســتحيل، لأن القصة باعتبارها جزءاً من الأدب والفن، لا تزال تنمو من ناحية الجوهر، وبما أن الرأى الخلاق فى الفن عملية جامحة، فإن تقديم تعريف لفروع الفــن هو تقديم تعريف ثابت للقضايا المتغيرة. ومع ذلك يحتاج كل موضوع إلى تعريف لتوفير إمكانية دراســته والتوصل إلى نتائجه. من أجل ذلك، ســنقدم فيما يلى لمحة عن وجهات نظر الخبراء فى هذا المجال تتضمن تعريفاً للقصة وبياناً لها.

سنبدأ بتعريف موثق لجوزيف شيبلى (Shipley Joseph): القصة مصطلح عامى لرواية الأحداث وشرحها. فى الأدب القصصى، تشمل القصة عادة عرض الجهود والصراعات بين قوتين متضادتين وهدف واحد. ويرفض ابراهيم يونسى المواضيع عن القصة ويقدم تعاريف سلبية فى محاولة منه لتقديم تعريف شامل للقصة فيقول: القصة عمل أدبى قصير يعتمد فيه الكاتب على تصميم منتظم لعرض الشخصية الرئيسية ضمن الحدث الرئيسى، وينتج عن هذا العمل الأدبى تأثير واحد. (يونسى، ٢٠١٣م: ١٥) ويرتبط هذا التعريف بالقصة القصيرة ويظهر أنه ذو صلة ببحثنا هذا.

يقول ميرصادقى: «يطلق على كل رواية يســود فيها الإبداع على الجانب الواقعى والتاريخى اســم القصة.» (ميرصادقى، ٢٠١٣م: ٢٣) وللمنظرين والنقاد فى هذا المجال رأى مشابه، لكنهم غالباً ما يؤكدون على عناصر الشخصية والحبكة القصصية والتأثير، ويمكننا اعتبار وجهة النظر المشتركة هذه نوعاً من الإجماع.

وتختلف الآراء ووجهات النظر حول أنواع القصص، وتتسم هذه الآراء بنظرة جزئية وتفاصيل كثيرة تتطلب مجالاً يفوق مقالتنا هذه؛ ولكن إذا أوجزنا الحديث حول هذه الآراء، فيمكننا تقسيم القصص من حيث رد فعل مفرداتها "من القليل إلى الكثير" إلى الأنواع التالية لنتوصل إلى وجهة نظر منطقية:

أ- القصص القصيرة جداً short short story

ب- القصص القصيرة story short

ت- القصص شبه الطويلة long short story

ث- الروايات القصيرة novelette

ج- الروايات الطويلة reman

وتنتمى القصص التقليلية إلى فئة القصص القصيرة جداً والتى يستعان فيها بالإيجاز قدر الإمكان بناءً على الاختيار. القصص التقليلية تيار واع يطرح لإبداع الأعمال القصصية عبر الاستعانة بمفردات قليلة وبحوث ومفاهيم عميقة جداً ومعقدة. (بارسى‌نجاد، ٢٠٠٨م: ٧٢) من البديهى هنا أن حدود الإيجاز هى التى تعين جوهر القصة، كما أن الحبكة القصصية وشخصيات القصة بسيطة فى هذا النوع.

البحث

بناءً على المنهج الفينومنولوجى، إذا كان من المقرر لأجل الوصول إلى تعريف القصة التقليلية، أن نضع هذا النوع ضمن تعليق يعزل كافة العلاقات المفهومية فيها عن أية ظاهرة أخرى، فإن العناصر المتبقية فى هذا التعليق تحدد الجوهر القصصى لها ولا شك فى أن الشخصيات ستكون من هذه العناصر. لا شك فى أن الشخصيات تعتبر من العناصر الرئيسية للقصة، ويمتزج هذا المبدأ باللاوعى الإنسانى لدرجة طرح بحوث مفصلة تحت عنوان حدود القصة والحكاية وسائر الأنواع فى كتب النقد؛ لأن المخاطب العام يعتبر كل رواية ذات شخصيات عبارة عن قصة. والشخصيات محدودة فى القصص التقليلية ولا تتسم بالكثير من التنوع، حيث تخرج من المشهد كالممثلين الذين يلعبون دوراً واحداً ويخرجون بسرعة، وتكون ثابتة فى معظم الأوقات ولا تتغير

عقائدها وآراؤها كثيراً.

العنصر الثانى الذى يتمتع بالأهمية هو الحبكة القصصية والعلاقة السببية بين الأحداث، وهو يتمتع بأهمية جوهرية تجعل بعض النقاد يعتبرون وجود القصة متعلقاً به. الحبكة القصصية هى هيكل الأحداث سواء أكانت بسيطة أم معقدة. تقوم الحبكة القصصية فى الحقيقة بإخراج سلسلة من الأحداث من الاضطراب وتمنح القصة الوحدة الفنية. (ميرصادقى، ٢٠١١م: ٦٦) إذن يمكن اعتبار الحبكة القصصية هى العنصر الثانى للقصة التقليلية والذى لا يمكن حذفه. وتتسم بساطة الحبكة القصصية فى هذا النوع من القصص بسمات أساسية، وتغدو بسيطة لدرجة أن القارئ يعتقد أنه لم يحدث شىء. يقول "روبرت مك كى" فى كتاب "القصة، الهيكل، الأسلوب" فى تحليله لوظيفة الحبكة القصصية فى القصص التقليلية: التقليلية تعنى أن يبدأ الكاتب بعناصر الحبكة التقليدية ويقوم باختصارها فيما بعد، أى أن يقلل السمات البارزة للحبكة القصصية. نطلق على هذه الرموز التقليلية اسم الحبكة القصصية الجزئية، وهى لا تعنى عدم وجود حبكة قصصية، بل المقصود بها أن التقليلية تسعى إلى البساطة والاختصار، حيث تحتفظ ببعض عناصر الحبكة القصصية التقليدية لإرضاء القارئ. (جزينى، ٢٠١٠م: ٢٤)

وعلى الرغم من أن بعض المنظرين تطرقوا إلى الموضوع والثيمة بشكل مستقل، لكن يبدو أن العنصر الثالث الذى لا يتجزأ عن ماهية القصة هو الموضوع والجوهر، ولو فرضنا أنهما واحد، فيمكننا التعريف بهذا العنصر على النحو التالى: الجوهر عبارة عن العمل أو الحركة البنيوية أو الموضوع العام الذى تصوره القصة. (شيبلى، ١٩٧٠م: ٤٨) ويتمثل موضوع القصص التقليلية غالباً فى مخاوف الإنسان العامة مثل الموت والعشق والوحدة وغيرها، ولا يشمل عادة القضايا السياسية والفلسفية، لأن المجال لا يسمح بذلك فى القصص التقليلية. بناءً على ما تم ذكره، فإن من الواضح أن العناصر الرئيسية الثلاثة للقصة هى جوهر القصص التقليلية ولا يمكن للإيجاز أن يحذفها لأن ذلك سيخدش جوهرها، وهذا من أكثر الحالات بديهية فى هذا النوع القصصى. ولكى تكون وجهة النظر هذه ملموسة أكثر، سنتطرق إلى التعريف بكتاب مرزبان نامه لدراسة

ثلاث قصص منه من وجهة نظر فينومنولوجية.

الكاتب والأسلوب في مرزبان نامه

يعتبر هذا الكتاب من الآثار الثمينة في الأدب الفارسي. ألف هذا الكتاب في البداية علي يد مرزبان بن رستم أحد أمراء طبرستان باللهجة الطبرية؛ وفي النصف الأول من القرن السابع الهجري، بين عامي ٦٢٢-٦١٧، ترجمه الأديب القدير سعد الدين وراويني من اللهجة الطبرية إلى اللغة الفارسية الدرية. يحتوي هذا الكتاب على قصص عامية فلكلورية إيرانية تسبق الإسلام حول الشعوب المجاورة وعاداتها وتقاليدها، ويضم تسعة أبواب ومقدمة على لسان الحيوانات تقليداً لكليلة ودمنة. تتسم قصص مرزبان نامه بالمتانة والتقيد بمبادئ القصة. كانت كتابة القصص في الماضي تركز على الجماليات التي يمنحها علم البديع للنص، وكان الناس آنذاک يتعاملون مع اللغة على أنها مصدر للتسلية والترفيه. (لاج، ٢٠١٠م: ٤٢) ألف كتاب مرزبان نامه بالتقيد بما يطلق عليه اليوم اسم العناصر القصصية. وعلى الرغم من وجود الصناعات اللفظية والمعنوية في أنحاء النص، لكن الكاتب اقترب في الكثير من القصص من معايير القصة التقليلية.

القصة الأولى:

«قالت الفتاة: الملک هو الشخص الذي يأمر نفسه وغيره. فقال الملک: ومن يتصف بهذه الصفة الآن؟ فقالت الفتاة: إنه من يطأ بأقدام عقله والطمع والغضب ويأمر نفسه ويعرض عن عيوب الآخرين حتى لا يبحث الآخرون عن عيبه، ويرأس نفسه وغيره.» (الباب الثالث: ١٨٤)

١. تظهر الشخصيات في القصص التقليلية بشكل بديهي وفجائي دون أي تمهيد وكأن القارئ يعرفها تماماً. إن نقل القول عن الفتاة في هذه القصة "قالت الفتاة" ينفي الحاجة إلى توضيحات إضافية حولها وكأن القارئ يعرف جوهرها وكمها وكيفها وكأنها مبرهنة بالنسبة له، ومما يبدو أن هذه السمة تحظى بأهمية فنية أكثر.

٢. للتقيد بعنصر الحبكة القصصية في القصص التقليلية، يستعان بالقوالب الجاهزة

بدلاً من المقدمة والهيكل السببى. لمزيد من الشرح ينبغى القول بأن بعض القوالب البيانية تتسم بهيكل سببى مثل المناظرة. بما أن المناظرة تتضمن الفعل ورد الفعل البيانى، فهى تحتوى على حبكة باطنية تأتى على شكل مناظرة فى القصص التقليلية، وكما نلاحظ فإن الحبكة القصصية فى هذه القصة تتسم بهذه السمة.

٣. غالباً ما تتمتع الثيمة فى القصة بماهية مبتكرة، أى إن التدقيق فى المفاهيم الأخلاقية الاجتماعية وغيرها يكشف عن نقاط نقية وأصيلة ذات قيمة بيانية عالية. ويمكننا أن نعتبر الجوانب الأخرى مثل المسيرة الفكرية للمؤلف أو الأسلوب الذهنى كوجهات النظر الواقعية وغيرها فى بحث الجوهر القصصى، عاملاً مؤثراً وحاسماً، ونلاحظ فى كتاب مرزبان نامه أن المؤلف قام بتقديم ملاحظات أخلاقية دقيقة.

القصة الثانية:

«اعلم أن للنفس تلميذين مضطربين: الحرص وحب الشهرة، الأول نهم وألم والثانى رعونة وغرور.» (الباب الثالث: ١٩١)

تتسم الجمل القصيرة بماهية معقدة، ويكون تعريفها ضمن إطار النوع الأدبى أحياناً أمراً مثيراً للجدل. ويبدو أن هذا النوع الأدبى ذو جذور فى حوار الشخصيات فى قصص أدباء معروفين مثل شكسبير، أما فى الأدب الفارسى فهناك بيانات عميقة بآراء فلسفية – أخلاقية غالباً تحول العديد منها إلى تمثيل. لكن التعمق أكثر يجعلنا نكتشف أن بناء هذه الجمل يشبه كثيراً تأليف القصص القصيرة جداً.

١. تندمج الشخصية فى هذه الحالة مع الراوى أو تكون هى المخاطب، لأن هذا النوع من الأدب يضم فى طياته نوعاً من الخطاب. ربما يمكننا القول بتساهل بأن الشخصية هى الراوى أو المخاطب.

٢. إن طرح هذه الجمل ناجم عن الفلسفة التى يرغب الكاتب فى التعبير عنها، لأن الكلام العميق نوع من الاستدلال والعلاقة السببية تعادل صحة الادعاء البيانى.

٣. سبق وذكرنا أن جوهر القصة يجسد مخاوف الإنسان وغالباً ما يكون ذا منحىً أخلاقى.

إذا أمكننا أن نعتبر هذا النوع من الأدب تقليلياً والأمثلة تشـهد بصحة ادعائنا هذا – فإن الأدب الفارسی يتمتع بأحد أغنى مصاديق القصص التقليلية.

القصة الثالثة:

«يعـض الكلبُ الكلبَ، لكن عندما يريـان الذئب يقفان إلى جانب بعضهما البعض لمحاربته.» (الباب السابع: ٤٧٨)

١. الشخصيات فجائية وغامضة.

٢. الحبكة القصصية صغيرة وموجزة جداً.

٣. رغم أن الثيمة فی القصة بسـيطة وصريحة فی البداية، لكنها تحمل رسـالة مهمة تدعو للتأمل.

القصة الرابعة:

أقبـل الإمام محمد الغزالی رحمة الله عليـه فی أحد الأيام على الحاضرين فی مجمع التذكير ومجلس الوعظ وقال: «أيها المسلمون، كل ما قلته لكم خلال أربعين عاماً خلت وأنا على هذا المنبر، جاء به الفردوسی فی بيت واحد، فإذا أدركتموه استغنيتم عن كل شیء:

ز روزِ گذر کردن اندیشه کن پرستیدنِ دادگر پیشه کن»

(الباب الثالث: ٢٠٦)

– فكر أيها الإنسان فی يوم الموت واسلک طريق عبادة الرب العادل.

والأمـر المهم هو اللجوء إلى الشـعر فی هذه القصة. يحتاج هـذا النوع من الأدب الفارسـی الذی يتضمن النثر والشـعر إلى مهارة بيانية عاليـة؛ لأن الجزء الموزون من النص يجب أن يتمتع بما يلی:

١. ثيمة مطابقة للنثر.

٢. تطابق لغة النص الشعری والنثری.

٣. دمج الشعر والنثر بشكل يخلو من الخلل فی المحور البيانی أو الدلالی.

نسـتنتج مما تقدم أن القصة التقليلية التی تتمتع بالشروط المذكورة أعلاه، قد تحتوی على جزء شـعری وهذا الأسـلوب فی طرح القصة التقليلية يمهـد الطريق أمام بنائها،

لأن الجزء الشـعرى غالباً ما يحتضن جواباً لإشـكالية فى النص النثرى أو أدلة بيانية لاستكمال النص.

القصة الخامسة:

«سـأل خسرو ما هو سـبب التأخر؟ قال بزرجمهر: كنت قادماً، فهاجمنى اللصوص وسـرقوا ثيابى فانشغلت بالعثور على ثياب أخرى. قال خسرو: ألم تكن نصيحتک كل يوم أن تسـتيقظ مبكرا لتكون ناجحاً؟ إذن فقد تعرضت لهذه المصيبة بسبب استيقاظک المبكر. فأجاب بزرجمهر مرتجلاً: اللصوص هم من بكروا فى الاسـتيقاظ وسـبقونى فى النهوض فنجحوا. فخجل خسرو من سرعة بديهته وصواب قوله.» (الباب الرابع: ٢٤٧)

١. شـخصيات القصة قليلة واستنتاج الرسالة الرئيسية للقصة من عنصر الحوار بين الشخصيتين أمر سهل وليس للراوى حضور يذكر.

٢. بما أن البساطة وتجنب التعقيد أحد مفاهيم المدرسة التقليلية، فإن الحبكة القصصية فى هذه القصة لا توفر الفرصة للتعقيد والتبطين، حيث تعرض رسـالتها بشـكل مختصر مفيد.

٣. ثيمة القصة أخلاقية يبينها المؤلف بشكل جميل ضمن الحدود الضيقة للقصة.

القصة السادسة:

«رغـم أن الرجل الحكيم يرى الحظّ نصير العدو، غير أنه لا يتراجع عن بذل جهده فيعلى قدر سـعته، ويسـعى للحفاظ عليه بقدر ما بقى من قدرته، كالطبيب الذى يعجز عن استعادة صحة المريض، فيستعين ببقايا القوى الغريزية فى حسن الاستمرار وحيل الحكمة، وإذا لم يفعل ذلک فلا شک فى هلاكه.» (الباب الرابع: ٢٢٠)

يوجـد نوع آخـر من القصص التقليليـة فى هذا الكتاب، يتضمـن طرح الموضوع وتقديم الدليل. غالباً ما تكون الشـخصية مجهولة أو عامة فى هذا النوع، وتسعى القصة لاكتشاف ثيمة أخلاقية ضمن إطار القوانين الأخلاقية، والبطل إنسان كامل يسير على الطريق المطلوب. وتتمثل الحبكة القصصية فى هذا النوع من القصص التقليلية بالمناظرة أو الحوار أما الجوهر فهو يقوم على البنيان السلوكى الأخلاقى.

فـى كافة الأمثلة المذكـورة أعلاه، توجد العناصر الثلاثة للقصة وهى الشـخصيات

والحبكـة القصصيـة والثيمة بأشـكال مختلفة، وتكمـن أهمية البحث فـى الإبداع فى استعمال نوع الحبكة والشـخصيات. من خلال مقارنة عابرة حسب الأسس النظرية الفينومنولوجيـة، نلاحظ أن عناصر القصة هى الشـخصيات والحبكة القصصية والثيمة وأن تعليق هوسـرلى (Epoché) يتجسـد فى النص الذى يخضع للدراسـة كقصة بهذه العناصر الثلاثة.

النتيجة

مع مرور الوقت، شـهد العالم تغييرات هامة نجمت عن التحولات العلمية والصناعية العظيمـة، وهذا مـا أدى بدوره إلى تغييرات فى الفن. وللتماشـى مـع هذه التغيرات الفنية، من الضرورى اللجوء إلى أسـس المعرفة العلمية الحديثة المتناسبة مع مقتضيات الزمن. ونظـراً لكيفيات المعرفة فى الفينومنولوجيا "هوسـرلى"، يمكننا أن نسـتنتج أن القصـة التقليلية قصـة مفرطة الإيجـاز والاختصار تقترن بحذف الإضافات وتسـعى لتقديم قصة تناسـب العصـر الحاضر. وتعتبر عناصر القصة هى الشـخصيات والحبكة القصصية والثيمة، ومن المبادئ الأساسـية التى لا يمكن الاستغناء عنها فى القصة وإلا فسوف تتعرض ماهيتها للخدش وربما الزوال. مع التأكيد على المناهج المعرفية الجديدة ومراجعة الأدب الفارسـى الكلاسيكى الغنى، يمكننا التعرف أكثر على مبادئ القصص التقليلية فيه واعتبارها أساليب ذات هيكل منظم ومنسجم.

ويحتـوى كتاب مرزبان نامه على عـدد لا بأس به من القصص التى تنتمى إلى هذا النوع الأدبى وتحقق كافة معايير القصص التقليلية التى لا تظهر فيها فحسـب، بل تمهد لهيـكل إيداعى فيما يتعلق بإبداع الأعمال التقليلية. إن المفاهيم الأخلاقية والفلسـفية العميقـة واللغة الغنية والممتزجة بالمهـارات البيانية والمواضيع النقية، تمهد الطريق أمام هـذا الكتاب ليكون مجموعة من القصص والإيجـاز المفرط والثيمة الغنية لهذه القصص تساعد على زيادة القيمة القصصية لها.

المصادر والمراجع

إرشـاد، محمدرضا. (۲۰۰۱م). اندیشـه‌های فلسفی در هزاره دوم، مصاحبه با محمد ضیمران. تهران: انتشارات هرمس.

آریانبور، امیرحسین. (۲۰۱٤م). جامعه‌شناسی هنر. تهران: انتشارات گسترده.

بارسـی نجاد، کیومرث. (۲۰۰۸م). هویت‌شناسـی ادبیات و نحله‌های ادبـی معاصر. تهران: کانون اندیشه جوان.

جزینی، محمدجواد. (۱۹۹۹م).«ریخت شناسـی داسـتان های مینی مالیستی». مجلة کارنامه. السنة الأولی. العدد ٦. صص ۲۷-۱٤.

ــــــــ (۲۰۱۰م). آشـنایی با داستان های مینی مالیسـتی و پلیسی. تهران: چاپ نیلوفر سپید.

جمادی، سیاوش. (۲۰۱٤م). زمینه و زمانه پدیدارشناسی: جستاری در زندگی و اندیشه‌های هوسرل و هایدگر. تهران: انتشارات ققنوس.

زهاوی، دان. (۲۰۱۳م). پدیدار شناسی هوسرل. ترجمه مهدی صاحبکار، ایمان واقفی. لامک: کارگاه انتشارات روزبهان.

سیدحسینی، رضا. (۱۹۹۷م). مکتب‌های ادبی. ج ۲. تهران: انتشارات نگاه.

کادن، جان آنتونی. (۲۰۰۱م). فرهنگ ادبیات و نقد. ترجمه: کاظم فیروزمند. تهران: انتشارات امیرکبیر.

کولایی-ابوخلیلی. (۲۰۱٤م). ماهیت شناسـی مینی مالیسـم و بررسـی داستانهای مینیمال فارسی از آغاز تا امروز. تهران: انتشارات میترا.

لوسـی اسمیت، ادوارد. (۲۰۱٥م). آخرین جنبش‌های هنری قرن بیسـتم، مؤسسه فرهنگی و پژوهشی. ترجمه: علیرضا سمیع آذر. تهران: چاپ و نشر نظر.

وراوینی، سعدالدین. (۲۰۰۷م). مرزبان نامه (تحقیق: خطیب رهبر). تهران: صفی علیشاه.

مددبور، محمد. (۲۰۰۷م). حکمت معنوی ساحت هنر. لامک: مؤسسه فرهنگی منادی تربیت.

میرصادقی، جمال. (۲۰۱۱م). عناصر داستان. تهران: انتشارات سخن.

ــــــــ (۲۰۱۳م). شناخت داستان. تهران: انتشارات نگاه.

یونسی، ابراهیم. (۲۰۱۳م). هنر داستان نویسی. تهران: انتشارات نگاه.